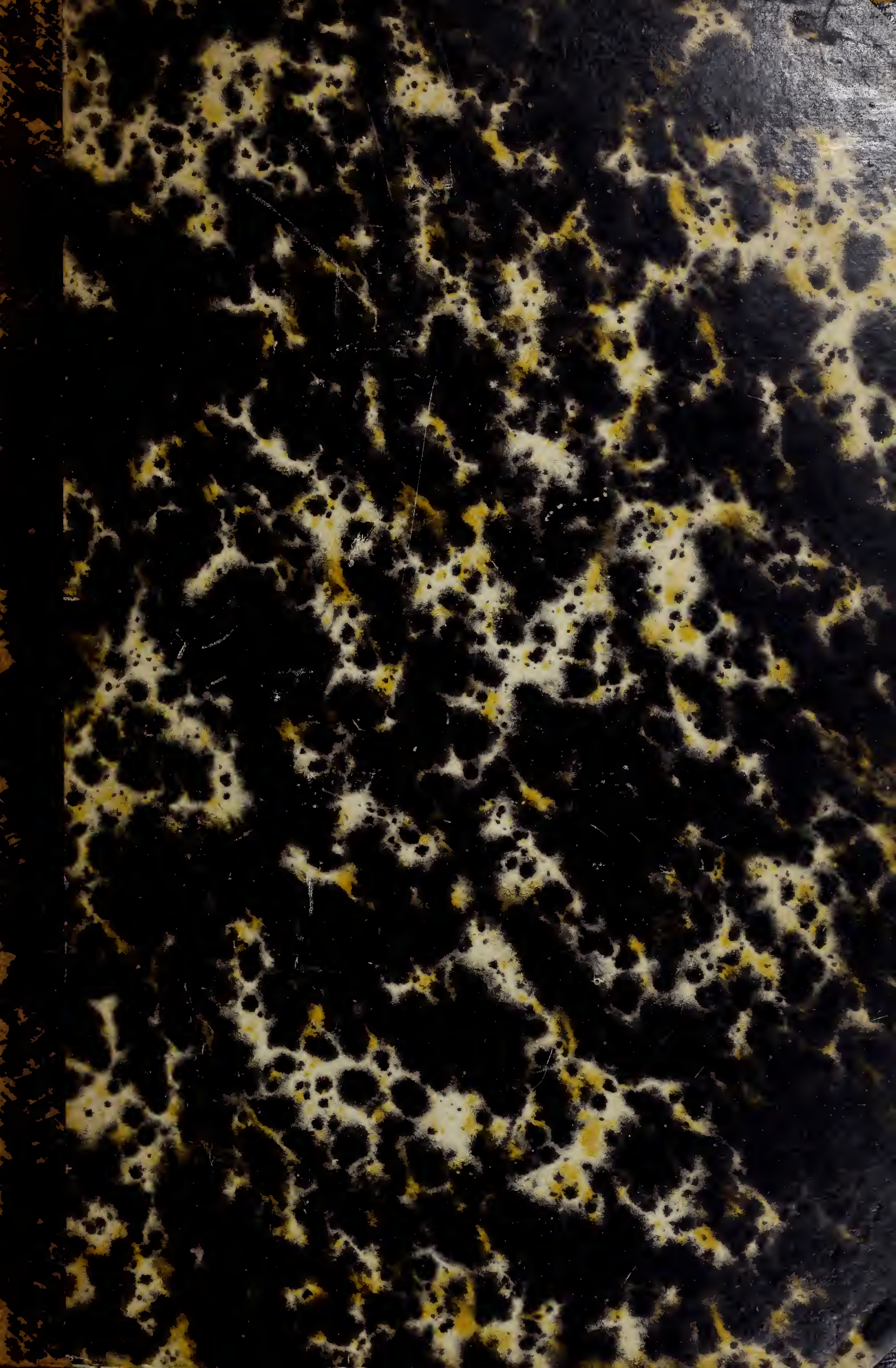
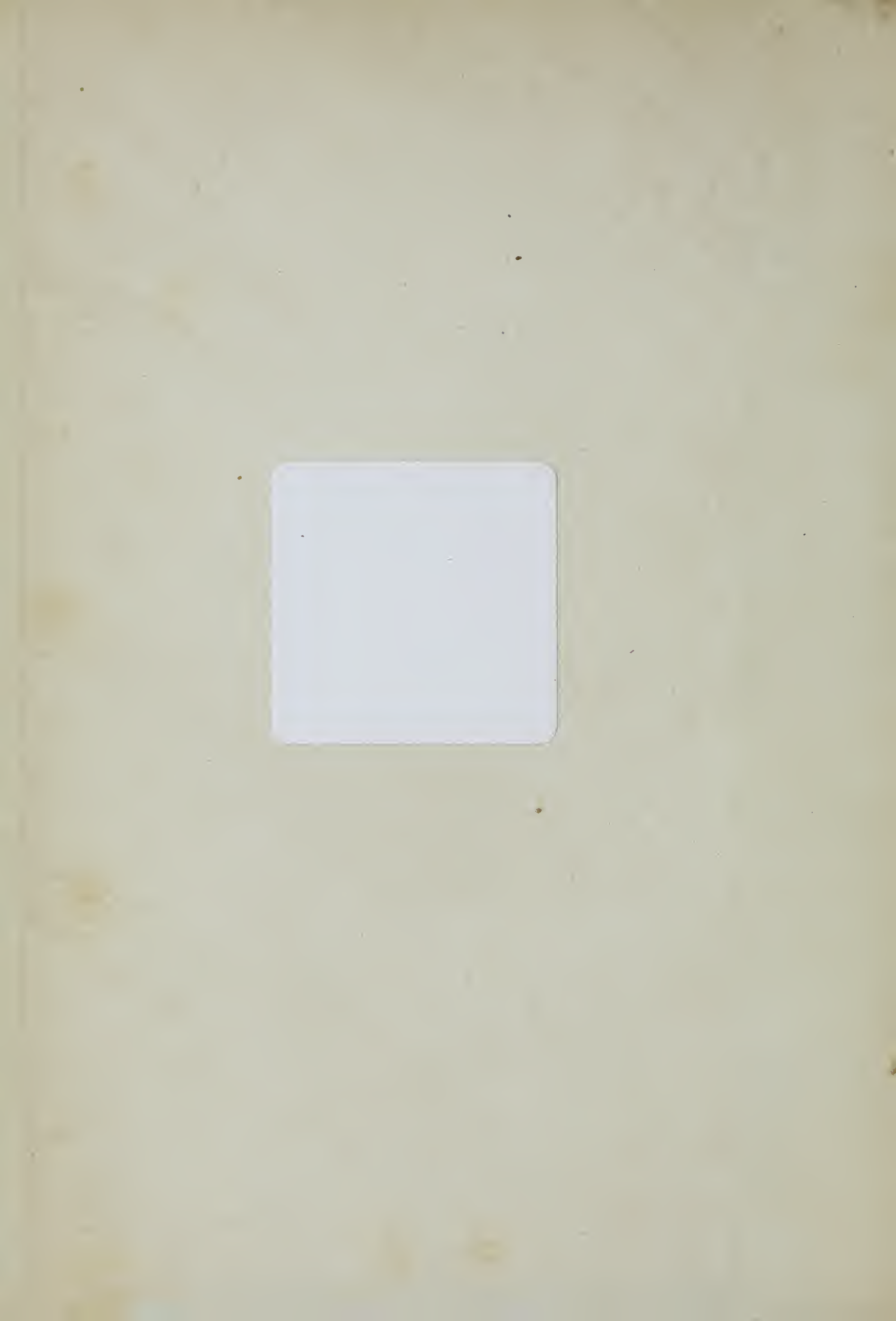






GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

J. OVERBECK

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

ZWEITER BAND

MIT ILLUSTRATIONEN GEZEICHNET VON H. STRELLER UND JUL. KOCH
GESCHNITTEN VON J. G. FLEGEL



LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1870

INHALTSÜBERSICHT.

Verzeichniss der Abbildungen.

VIERTES BUCH.

DIE ZWEITE BLÜTHEZEIT DER KUNST.

Von um Ol. 95. bis um Ol. 120.



EINLEITUNG.

Der peloponnesische Krieg, der größte, welchen Griechenland bis dahin erlebt hatte, mit dem höchsten Aufwande der Mittel und Kräfte aller Betheiligten und mit wechselndem Glück der beiden feindlichen Parteien, in welche er Hellas zerspaltete, durch fast dreißig Jahre geführt, um mit Athens Unterliegen gegen Sparta zu endigen, hat das griechische Volk in seinem innersten Wesen erschüttert und erscheint theils durch die Wechselfälle seines Verlaufs, theils durch seinen endlichen Ausgang und durch dessen nähere und entferntere Folgen in der Politik wie in der Litteratur, im geistigen wie im sittlichen Leben als einer der bedeutungsvollsten und merkwürdigsten Abschnitte im Leben der griechischen Nation; er schließt eine ältere Periode der nationalen Größe, Blüthe und Kraft und eröffnet eine jüngere Zeit, welche die Keime des Verfalls im Schooße trug, und im Anfange langsam, dann immer schneller dem Untergange der nationalen Selbständigkeit entgegen führte. Dies ist nun freilich nicht so zu verstehn, als ob die jetzt zu betrachtende Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und der Unterwerfung der griechischen Republiken unter das makedonische Königthum eine im Vergleiche mit der vorhergegangenen schlechthin gesunkene, als ob sie eine entartete, beklagenswerthe und unerfreuliche gewesen wäre; das ist, so vielfach es in Hinsicht auf die eine oder die andere Seite der Culturentwickelung behauptet worden, so wenig der Fall, daß man vielmehr sagen muß, diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes mannigfach erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime sprießen und zu glänzenden Blüthen sich entfalten lassen, welche in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen.

Die neue Zeit ist keine Zeit des Verfalls, sondern eine Zeit der Entwickelung. Aber freilich war diese Entwickelung nur auf einem gefahrvollen Wege möglich. Die alte Zeit hatte den Menschen wesentlich als Bürger, als Glied des Staates, als Theil des Ganzen aufgefaßt, sie hatte ihm in diesem Ganzen seine Stelle angewiesen, von der aus er, der Gesammtheit untergeordnet, für die Gesammtheit wirkte, sie hatte durch Erziehung der Jugend, durch Entwickelung des Begriffs

der Mannespflicht und der Bürgertugend sorgfältig im Menschen die Kräfte gepflegt, die zur Förderung des Ganzen dienten, aber sie hatte diesen Kräften eine eben so entschiedene Grenze der Entwickelung vorgezeichnet und mit ängstlicher Eifersucht darüber gewacht, daß auch das Genie diese Grenze nicht durchbräche. Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine größere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat noch haben konnte, als diejenige der Persersiege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat. „Die Norm jeder wirksamen Production, sagt Bernhardy (Gr. L. G. 1, 326), ruhte fortan im Interesse und in der Subjectivität, wogegen die strenge gemessene Form zurücktrat"; wohl ist es daher so wahr wie begreiflich, daß in allen Angelegenheiten, in denen eben nur diese strenge gemessene Form Großes zu leisten vermag, die neue Zeit hinter der vergangenen Epoche zurücksteht, wohl ist es erklärlich, daß Männer, welche mit ihrem ganzen Bewußtsein in der früheren Periode wurzelten, wie Thukydides und Aristophanes, auf die letzte Vergangenheit nicht allein wie auf die gute alte Zeit, sondern wie auf eine unwiederbringlich verlorene Herrlichkeit zurückblicken, allerdings muß anerkannt werden, daß, und zwar in ganz besonderem Maße in Athen, welches in der Perserzeit an Hellas' Spitze gestanden hatte, in der Politik die weitschauende und sichere Leitung des Themistokles und Perikles den Platz am Steuer der immer zügelloser werdenden Demogogie des Kleon und Seinesgleichen überlassen hatte, welche mit aller Kühnheit und Gewandtheit doch Nichts mehr vermochte, als das Staatsschiff an einer Klippe nach der anderen vorbeizulenken, daß das Rechtsleben durch die wechselnden Launen des souveränen Demos in seinen Grundlagen erschüttert, das Rechtsbewußtsein von der ätzenden Sophistik zerfressen wurde, daß die heiligen Bande des Familienlebens in dem wachsenden Verkehr mit den Hetären sich lockerten, die Sitten unter Üppigkeit, Prunksucht, Leichtsinn und Leidenschaftlichkeit krankten, daß eine gefährliche Halbcultur mit ihrer Seichtheit und Blasirtheit die Massen ergriff, und die schlichtgläubige Religiosität der Väter der Zweifelsucht, dem Unglauben, ja dem Spotte zu weichen begann; wohl muß zugestanden werden, daß durch solche Einflüsse alles künstlerische Schaffen von der Bahn der früheren Erhabenheit und Großartigkeit herabgedrängt wurde, daß im Drama der aeschyleïsche Kothurn und das sophokleïsche Maß durch die flackernde Leidenschaftlichkeit des euripideïschen Pathos beseitigt wurde, daß an die Stelle der Strenge und des Ernstes der älteren Compositionsweise Zerfahrenheit und Zerflossenheit trat; aber dennoch und trotz dem Allen hat diese Zeit auch in der Litteratur Unvergängliches hervorgebracht, und die alle Leidenschaften des menschlichen Gemüths umspannende Tragik des Euripides, der Humor des Aristophanes, die tiefblickende Geschichtschreibung des Thukydides und die Philosophie des Sokrates und Platon sind die Früchte dieser Zeit, die nur von ihr gereift werden konnten.

Wenden wir uns nun insbesondere der Bildkunst zu, um uns im Allgemeinen zu vergegenwärtigen, in welcher Art die Einflüsse der so eben charakterisirten Zeit auf dieselbe eingewirkt haben, so werden wir die bedeutendsten Veränderungen in der Kunst Athens wahrnehmen. Die Gründe hiefür sind naheliegend genug.

Argos, neben Athen in der vorigen Periode Hauptmittelpunkt des künstlerischen Schaffens und Treibens, ist von den politischen Kämpfen und Stürmen des peloponnesischen Krieges verhältnißmäßig weniger berührt worden, grade so wie es an den Barbarenkriegen einen relativ nur untergeordneten Antheil genommen hat, Argos war in politischer Beziehung nie ein Mittelpunkt und eine Hauptstadt. Die argivische Kunst hat demgemäß auch mit dem öffentlichen Leben zu keiner Zeit einen so unmittelbaren Zusammenhang gehabt, wie die attische, und gleichwie in der Einleitung zum dritten Buche dieser Darstellung hervorgehoben werden durfte, daß die argivische Kunst durch den großen politischen und nationalen Aufschwung nach den Siegen über die Perser nur verhältnißmäßig geringe Einflüsse erfahren habe, weil sie mehr eine private als eine öffentliche war, so ist hier darauf aufmerksam zu machen, daß sie aus demselben Grunde auch von den Umwandlungen im öffentlichen Leben durch den peloponnesischen Krieg nur in ganz oberflächlicher Weise verändert worden ist. Die argivische Kunst erfuhr, und zwar ganz besonders in ihrem Hauptvertreter in dieser Epoche, in Lysippos, die ersten mächtigen Einflüsse des politischen Lebens durch die makedonische Königsherrschaft, der sie, in gewissem Sinne wenigstens und in höherem Grade als die attische Kunst dienstbar wurde. Die attische Kunst der vorigen Periode dagegen wurzelt fast durchaus im politischen und öffentlichen Leben, der nationale Aufschwung in den Perserkriegen hebt sie aus einer verhältnißmäßig untergeordneten Stellung an die Spitze des gesammten griechischen Kunstlebens, Athens politische Machtstellung und Größe fördert sie in ihrem erhabenen Aufschwunge, Athens gewaltiges und stolzes politisches Bewußtsein bietet ihr in massenhaften und prachtvollen monumentalen Aufgaben ein Feld des Schaffens und Wirkens, das günstiger und fruchtbarer gar nicht gedacht werden kann. So wie aber Athen in der vorigen Periode an der Spitze der politischen und nationalen Bewegung gestanden hatte, so wurde es auch durch die Wechselfälle des griechischen Bürgerkrieges am meisten in Anspruch genommen, von den Schlägen dieses Kampfes am härtesten getroffen. Seine Macht wurde gebrochen, sein nationaler Reichthum durch die unmäßigen Kosten des Krieges erschöpft, die Blüthe seiner Bürgerschaft durch Schwert und Krankheit dahingerafft. So wurde der attischen Kunst der Boden entzogen, auf dem sie groß geworden war, so begannen ihr die Bedingungen zu fehlen, unter welchen sie sich über die Kunst des übrigen Griechenlands siegreich erhoben hatte. Schwere Zeitläufte, wie sie Athen erlebte, nöthigen die Staaten zunächst das praktisch Nützliche in's Auge zu fassen, und von einer großen öffentlichen Förderung der Kunst kann in ihnen nicht die Rede sein. Demgemäß tritt die Kunst in Athen aus dem öffentlichen in das private Leben zurück, wo noch weder der Sinn für ihre Schöpfungen erloschen noch die Mittel zu ihrer Förderung verschwunden waren. Es versteht sich aber von selbst, daß die Aufgaben, welche Privatleute den Künstlern stellen konnten, weder äußerlich noch innerlich an Großartigkeit mit denen sich zu messen vermochten, welche der Staat in der Blüthe seiner Entwickelung geboten hatte.

Allerdings hat nun mit diesem Zurücktreten der öffentlichen Kunst in Athen die öffentliche Kunst im übrigen Griechenland noch keineswegs ihr Ende erreicht. Dies ist so wenig der Fall, daß, wo immer ein Staat zu einer, wenngleich nur vorübergehenden politischen Blüthe gelangte, wie Theben durch Epameinondas

oder wie Arkadien und Messene durch Thebens Bundesgenossenschaft, sofort auch eine Blüthe der öffentlichen und monumentalen Kunst sich entfaltete. Aber, wenngleich der Kunst hiedurch der günstigte Boden zu großen Schöpfungen gewahrt blieb, wenngleich neben den Künstlern der erwähnten Staaten auch den bedeutendsten Meistern Attikas in der Fremde die Gelegenheit zur Entfaltung ihres Genius im Sinne und Geiste der vergangenen Epoche, namentlich auf dem Gebiete der religiösen Kunst geboten wurde, doch kann weder das in dieser Zeit im Monumentalen Geleistete und Geschaffene sich mit dem vergleichen, was in Athen und im übrigen Griechenland in der vorigen Epoche geschaffen und geleistet wurde, noch auch konnten die Meister ihre Fähigkeiten so sicher und so ausschließlich diesen monumentalen Aufgaben zuwenden, sondern sie mußten es als eine Gunst des Schicksals betrachten, wenn sie zu dergleichen Aufgaben berufen wurden.

So mächtig aber auch immer die Einflüsse dieser veränderten Stellung des Lebens zur bildenden Kunst auf die letztere sein mochten, so gewiß man auf dieselben eine nicht unbeträchtliche Zahl von Veränderungen sowohl in der Wahl der Gegenstände wie in deren Auffassung und Darstellung zurückführen darf, so wenig würde man im Stande sein, alle Unterschiede der beiden Perioden aus dieser einen Quelle abzuleiten. Wenigstens eben so mächtig wie die berührten äußeren Verhältnisse wirkte der verschiedene Geist der neuen Zeit, wie er eingangs charakterisirt wurde, auf die Stellung und Lösung der Aufgaben der bildenden Kunst ein, wofür ein deutlicher Beweis darin liegt, daß auch die öffentlichen Arbeiten dieser Zeit, daß namentlich die religiösen Monumente, die zahlreichen Tempelbilder, welche aus den Werkstätten der Meister unserer Epoche hervorgingen, mehr oder weniger den Stempel aller geistigen Production dieser Zeit an sich tragen. Hatten Phidias und die Seinen und alle anderen Künstler der vergangenen Zeit, die sich mit hochidealen Gegenständen befaßten, in denselben den nur je nach Ort und örtlichem Cultus modificirten Ausdruck des tiefinnerlichsten religiösen Bewußtsein des Volkes zu schaffen gestrebt, und in den einzelnen Göttergestalten Werke zu bilden verstanden, die das Göttliche, die Gottheit schlechthin zum innersten Kern ihres Wesens hatten, und dieses eine Göttliche gleichsam nur in verschieden gebrochenem Lichte zeigten, so griffen die jüngeren Meister, die wir demnächst kennen lernen werden, vielmehr recht eigentlich in die bunte Mythenwelt des griechischen Pantheon hinein, und schufen Werke, die ungleich überwiegender den Geist des Polytheismus spiegeln, ungleich mehr die göttliche Individualität in ihrer mythologischen und poetischen Sonderexistenz darstellen, und die an dem allgemeinen Göttlichen so viel geringeren Antheil haben, daß es unseren Blicken nicht selten ganz verschwindet. Wie sehr diese Thatsache eine Folge der schon im Nachworte zum ersten Bande hervorgehobenen subjectiven Richtung der gegenwärtigen Zeit ist, braucht eben so wenig weit ausgeführt zu werden, wie es nöthig erscheint, hier in mehr als allgemeiner Weise darauf hinzudeuten, in wie ausgezeichnetem Maße durch diesen Götterindividualismus der Kreis der Idealbildungen erweitert wurde. Und wirklich ist die Zahl der von der früheren Periode in kanonischer Weise vollendeten Göttergestalten verglichen mit derjenigen, welche dieser Zeit ihre Entstehung verdanken, eine sehr beschränkte, eine grade so beschränkte wie diejenige der griechischen

Gottheiten, welche sich aus mythologischen und poetischen Keimen bis zur wahren Gottähnlichkeit zu erheben vermochten. Die unerreichten Muster und Vorbilder der künstlerischen Darstellung erhabener Ideen verdanken wir der Zeit des Phidias; die Periode, die jetzt geschildert werden soll, fügte das ganze heitere Göttergewimmel hinzu, welches nur durch seine unendliche Schönheit und durch seinen nie alternden Reiz unsterblich ist.

Schon diese wenigen und flüchtigen Andeutungen, die im Folgenden ihre weitere Ausführung und Begründung finden sollen, werden genügen, um es zu rechtfertigen, daß die zu schildernde Periode die zweite Blüthezeit der Kunst genannt worden ist, und um zu bezeichnen, in welchem Sinne diese Benennung zu verstehn sei. Es sind schon im Schlußworte des ersten Bandes die innerlichen Gründe angegeben, nach denen dieselbe als getrennt von der vorigen Epoche, als ein Ganzes für sich mit eigenem Schwerpunkte der Production behandelt werden muß; es ist unnöthig auf diese Gründe abermals zurückzukommen, und es genügt, darauf hinzuweisen, daß auch rein chronologisch betrachtet und in Rücksicht auf den äußeren Entwickelungsgang die Kunst dieser Periode in ihrem Anfangspunkte von der vorigen bestimmt geschieden ist. Denn während die Kunst des Phidias und des Polyklet und die ihrer Schüler und Genossen in der ersten Hälfte der 90er Olympiaden, wenn wir von einer in der Schule des Polyklet fortwirkenden Überlieferung absehn, fast vollständig sich auslebt, beginnt die neue Blüthe mehr als ein Menschenalter, ja fast zwei Menschenalter nach dem Tode der großen Meister von Athen und Argos, und, während wir von Phidias und Myron nur Schüler, nicht aber Schüler dieser ihrer unmittelbaren Nachfolger, von Polyklet allerdings auch einige Nachfolger in der zweiten Generation kennen, steht weder die attische Kunst noch diejenige von Sikyon-Argos, welche den Charakter dieser Periode bestimmt, auf irgend einem Punkte in einem directen Schulzusammenhange mit den großen Meistern der vorigen Periode, so sehr sie auch auf dem einen wie auf dem anderen Punkte an die Leistungen der älteren Meister anknüpft, und so treulich sie auch die Überlieferungen der letzten Vergangenheit zu bewahren weiß. Das Ende dieser Periode aber wird durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft bezeichnet. Alexanders Herrschaft über Griechenland hat allerdings auf die Kunst bei weitem nicht einen so tiefgreifenden Einfluß ausgeübt, wie man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein möchte; gewisse neue Impulse sind freilich nicht zu verkennen, im Allgemeinen aber erfuhr die Kunst durch Alexander mehr Hemmung als Förderung. Vergißt man nicht, wie unruhig bewegt Alexanders kurze Regierung war und bis in welche Kreise hinaus seine Thätigkeit drang, erwägt man, daß Kriegen, großen Feldzügen, weitaussehenden politischen Unternehmungen grade das abgeht, was die Kunst bedarf, Ruhe nämlich und Behagen in errungenen sicheren Zuständen, so wird man die Thatsache, daß die makedonische Weltmonarchie wohl die bisherige Kunstblüthe erdrücken, nicht aber eine neue hervorrufen konnte, leicht erklärlich finden. Auch die vielfachen inneren Kämpfe, welche die Nachfolger des großen Eroberers gegen einander führten, und welche Griechenland im Zustande der steten Aufregung und Zerrissenheit erhielten, boten nicht Raum zu besonderer Pflege der Kunst, und es steht fest, daß eben diese Kämpfe der Kunst in ihren bisherigen Hauptsitzen bis auf ein verhältnißmäßig unbedeutendes Nachleben ein Ende machten. Bedeutungs-

voll fördernd wirkten auf die Kunst erst die befestigten Monarchieen einiger Diadochen Alexanders, welche die Keime zeitigten, die Alexanders Zeit gepflanzt hatte. Je sichtbarer aber diese Nachblüthe der Kunst von der früheren Entwickelung fast auf allen Punkten getrennt ist, desto größere Ursache haben wir, dieselbe als eine eigene Periode von der jetzt zu schildernden zu sondern.

Indem manche allgemeine Betrachtung über den Entwickelungsgang der Kunst in der Zeit zwischen dem peloponnesischen Kriege und Alexanders Tode für einen Rückblick am Ende dieses Buches verspart bleibt, sollen hier zunächst die Thatsachen, welche jene Betrachtungen hervorrufen, im Einzelnen geschildert werden. Die hervorragende Bedeutung dessen, was für die bildende Kunst von attischen und argivischen Meistern auch in dieser Zeit geschah, und die vielfach gegensätzliche Entwickelung der Kunst des einen und des anderen Ortes nöthigt dazu, die Theilung, welche dem dritten Buche zum Grunde gelegt wurde, auch für dies vierte beizubehalten; demgemäß gilt die

ERSTE ABTHEILUNG
DER ATTISCHEN KUNST.

ERSTES CAPITEL.
Die Vorläufer der Hauptmeister.

Vor den großen Häuptern der jüngeren attischen Schule, Skopas und Praxiteles, sind einige Künstler zu behandeln, von denen namentlich einer, Kephisodotos durch neuere Entdeckungen eine hervorragende Bedeutung erlangt hat.

Plinius unterscheidet zwei Künstler des Namens Kephisodotos, deren einen er Ol. 102 (372—368) datirt, während er den anderen unter Ol. 121 (296—292) anführt. Den letzteren kennen wir als den Sohn des Praxiteles, von dem ersteren hat es Brunn (Künstlergeschichte I, S. 370) durchaus wahrscheinlich gemacht, daß er desselben großen Mannes Vater war, als welcher er für uns ein erhöhtes Interesse gewinnt, und daß das plinianische Datum sich auf eines der späteren Werke des Künstlers bezieht, während ein anderes in Ol. 96. 4 (392) angesetzt werden darf. Diesen älteren Kephisodotos kennt Pausanias als Athener, was sowohl durch den Namen an sich als dadurch bestätigt wird, daß Phokions erste Gemahlin seine Schwester war, denn als solche mußte sie attische Bürgerin sein. Möglich ist es weiter, daß diese Künstlerfamilie auch mit Alkamenes im verwandtschaftlichen Zusammenhange steht, denn, wenn Pausanias (8, 9, 1) von einem Werke des Praxiteles sagt, der Meister habe es im dritten Geschlechte nach Alkamenes gearbeitet, so kann sich diese an sich ganz unmotivirt scheinende Angabe auf eine Geschlechtsabfolge innerhalb einer Familie beziehn, sie kann freilich eben so wohl, und so faßt sie Brunn (a. a. O. S. 336), von einem Schulzusammenhange

und von geistiger Verwandtschaft allein verstanden werden und würde uns in diesem Falle noch interessanter sein, als im ersteren. Denn dann hätten wir auch nach einem antiken Schriftzeugniß in Kephisodotos dem älteren einen Vermittler zwischen der älteren und der jüngeren Kunst, als welcher er sich in seinen Werken, namentlich in einem in einer sicheren Nachbildung erhaltenen, zu erkennen giebt.

Freilich kennen wir die meisten dieser Werke nur dem Namen nach, indem selbst diejenigen, welche die Alten als vorzüglich preisen, uns nicht näher beschrieben werden. Doch spricht schon dem Gegenstande nach zunächst aus einer Gruppe des zwischen der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira (Retterin) thronenden Zeus Soter, welche Kephisodotos zusammen mit seinem Landsmanne Xenophon für Megalopolis arbeitete, eher der Geist der älteren als der jüngeren Periode. Nächst ihr wird man vorzügliche Erzstatuen eines stehenden Zeus mit Scepter und Nike und einer Athene mit dem Speer, welche nebst einem als bewunderungswürdig gepriesenen Altar (mit Reliefen) im Temenos des Zeus Soter und der Athene Soteira im Peiraeeus standen und wahrscheinlich zu den frühesten Werken des Kephisodotos gehören, als Vertreter einer älteren Richtung des Künstlers ansprechen dürfen. Ein stehender Zeus mit Scepter und Nike, gänzlich unbekleidet, bildet den Typus des achaeischen Bundesgeldes, und dieselbe würde- und doch schwungvoll componirte Figur kehrt nicht selten und in sehr schönen Exemplaren in erhaltenen Erzstatuetten wieder; möglicherweise geht sie auf das Werk des Kephisodotos zurück. Andere Arbeiten desselben Meisters tragen mehr den Charakter der jüngeren Periode; so ein Hermes, welcher das Dionysoskind im Arme trägt, ein Gegenstand, den wir auch unter den Werken des Praxiteles kennen und den man in mehrfach wiederholten Reliefdarstellungen [1]) wiederfindet. Allerdings können diese auf eine statuarische Composition nicht zurückgeführt werden, da sie die Nymphe, der Hermes das Kind zuträgt, zur Voraussetzung haben und ganz und gar für Relief gedacht sind; es fehlt aber auch ein erhaltener statuarischer Typus dieses Gegenstandes nicht.

Im Garten Boboli in Florenz und zwar in derselben hinter dem Palaste nach Westen hinabführenden Allée, in welcher sich die Widerholungen der Tyrannenmörder (I. S. 116) befinden, steht eine freilich stark restaurirte, in ihrer Bedeutung jedoch vollkommen sichere Gruppe des Hermes mit dem Dionysoskinde im rechten Arm, von der sich allerdings nicht beweisen läßt, daß sie auf die Composition des Kephisodotos oder etwa auf diejenige des Praxiteles zurückgehe, die aber, wenn man die gleich zu erwähnende Eirene mit dem Plutoskinde vergleicht, als ein Werk des Kephisodotos wenigstens nicht unwahrscheinlich ist. Der jugendlich, nicht mehr wie in der älteren Kunst (mit der fraglichen Ausnahme des Parthenonfrieses I. S. 304) bärtig dargestellte Gott ist bekleidet nur mit einer Chlamys, welche in ziemlich reichen Bogenfalten seine Brust und den linken Oberarm bedeckt. In der gesenkten linken Hand scheint er das (jetzt ergänzte) Kerykeion gehalten zu haben, während das Knäbchen, von dem nur das linke Füßchen, welches es gegen den Leib des Trägers über der Hüfte setzt und vielleicht das linke Händchen echt ist, mit dem es die Falten der Chlamys auf der Brust berührt, — wir können nicht sagen wie — auf dem rechten Arme des Gottes getragen wurde. Der Kopf des Hermes mit Flügelchen im Haare ist verdächtig, die Beine

vom halben Oberschenkel abwärts desgleichen, und ergänzt ist der stützende Baumstamm, welcher dem in Erz ausgeführten Original gefehlt haben muß. Die Arbeit ist römisch und von geringem Werthe; der Erfindung aber fehlt es weder an Würde noch an Anmuth, noch endlich an jener Geschlossenheit, welche sie werth erscheinen läßt, auf das Vorbild eines bedeutenden Meisters zurückzugehn.

Wie in dieser Gruppe spricht sich das Princip der neueren Periode auch in zweien auf dem Helikon aufgestellten Gruppen der unseres Wissens hier zum ersten Male in der Neunzahl gebildeten Musen aus, deren erstere von Kephisodotos allein gearbeitet war, während er sich in die zweite mit zwei anderen Künstlern, Strongylion (I. S. 334) und einem sonst unbekannten Olympiosthenes getheilt hatte. Es ist freilich unerweisbar, daß das Ideal der neun Musen, dessen Typus trotz mannigfachen Variationen in den erhaltenen Exemplaren auf ein gemeinsames Original hinweist, von Kephisodotos und seinen Genossen geschaffen und zu kanonischer Geltung gebracht sei; allein auch abgesehn von eben diesem Idealtypus, der sehr bestimmt auf eine Entstehung im vierten Jahrhundert hinweist, entspricht die Wahl des Gegenstandes an sich nicht dem Geiste der Periode des Phidias, sondern erinnert lebhaft an das was die jüngere Zeit anstrebte, als deren Eröffner also auch in dieser Arbeit Kephisodotos erscheint.

Weitaus am genauesten aber vermögen wir den Kephisodotos in seiner Stellung auf der Grenze zweier Zeitalter zu beurteilen aus einem Werke, das freilich nicht als das von ihm geschaffene Original gelten kann, welches aber ohne allen Zweifel die vortreffliche Copie eines solchen ist, der fälschlich so genannten Leukothea in der Glyptothek in München (Fig. 76), die von Brunn[2]) als Eirene (die Göttin des Friedens) mit dem Kinde Plutos (Reichthum) namentlich mit Hilfe einer die Gruppe wiederholenden athenischen Münze, deren besser als früher bekannte erhaltenes Exemplar (Fig. 76a) sich ebenfalls in München befindet, eben so sicher wie sinnvoll erwiesen worden ist.

Das Original des Kephisodotos, welches sich wahrscheinlich auf den von Timotheos, Konons Sohne nach der Schlacht bei Leukas Ol. 101. 2 (375) in Athen neu gestiftete Cult der Göttin Eirene bezog, welche durch eben diesen Cult aus der Geltung einer allegorischen in diejenige einer göttlichen Person erhoben wurde, stand in Athen bei dem Tholos der Eponymen, wie es scheint im Freien auf der Agora und wird deshalb eher als Erz- denn als Marmorwerk aufzufassen sein[3]). Das münchener Exemplar ist von attischem Marmor; ergänzt ist an ihm der rechte Arm der Göttin, ihre linke Hand mit dem Kruge und dem diesen ebenfalls haltenden Arme des Knaben, sowie dessen rechter Arm, während sein Kopf antik sein soll, aber freilich zu dem Körper nicht gehört. Die Ergänzungen sind im Allgemeinen was die Bewegungsmotive anlangt, ohne Zweifel gelungen, nur sollte die rechte Hand der Göttin um das Scepter geschlossen sein, welches ihr in der Zeichnung (und in dem dieser zum Grunde liegenden Abguß in Leipzig) nach Maßgabe der Münze beigegeben ist, mit der linken aber hielt sie nach Ausweis derselben Münze das Ende des Füllhorns, welches der Knabe Plutos als sein charakteristisches Attribut mit dem linken Arme umfaßt hatte, während er die rechte Hand in kindlicher Freundlichkeit dem ihm sanft zugeneigten Antlitz der mütterlichen Pflegerin, wie um dieselbe kosend zu berühren, entgegenstreckte.



Fig. 76. Eirene mit dem Plutoskinde, Gruppe in München nach Kephisodotos d. ä.

Die Innigkeit und milde Wärme, mit welcher in dieser Composition das zarte Verhältniß zwischen der mütterlichen Pflegerin und dem Kinde ausgedrückt ist, entspricht durchaus dem Kunstprincip der neuen Periode, in der wir in mehr als einem Werke des Skopas und Praxiteles ganz ähnliche Vorwürfe behandelt finden werden; andererseits weist der hohe Ernst der Auffassung, welche alles Genrehafte und Spielende vermeidet, die Gemessenheit und Abgewogenheit des Vortrags, welcher sich streng in den Grenzen des specifisch Plastischen, ja Monumentalen hält, auf die vergangene Periode des hohen Stils zurück oder zeigt das Fortleben seiner Überlieferung. Und Ähnliches gilt von der Behandlung der Formen des Nackten und der Gewandung bis in's Einzelne, in der sich Strenge und Zartheit, Würde und Anmuth in der glücklichsten Weise die Wage halten, während das muttermilde, fast madonnenhafte Haupt der Göttin mit seinen in weichen Ringen auf die Schultern herabfallenden Locken mit höchster Schönheit eine wahrhaft wunderbare Keuschheit und Reinheit verbindet und das ganze Werk einen Geist religiöser Weihe athmet, der in Verbindung mit dem Echtmenschlichen der Situation denjenigen, der sich dem Eindruck hingiebt, mit sanften Schauern frommer Rührung erfüllt.

In seinen bisher genannten Werken finden wir Kephisodotos auf dem Idealgebiete thätig; ob er dasselbe in einem „Redner mit erhobener Hand, dessen Person ungewiß ist“ verlassen und mit dem der Porträtbildnerei vertauscht hat, wie nicht unwahrscheinlich ist, muß dahinstehn; die wohl ausgesprochene Ansicht, daß der s. g. Germanicus des Kleomenes (s. unten) auf das Vorbild eben dieses Redners von Kephisodotos zurückgehe, ist deswegen nicht wahrscheinlich, weil diese Statue mit römischem Porträtkopf augenscheinlich aus dem in Statuen uns erhaltenen Typus des Hermes Logios (des rednerischen) entwickelt oder vielmehr aus demselben einfach übertragen ist. In jedem Falle erscheint uns Kephisodotos als ein Meister, welcher dem hohen Geiste aller recht eigentlich attischen Kunst getreu, der rechte Mann war, um diesen Geist unverfälscht auf seinen großen Sohn Praxiteles zu vererben.

Die nächst Kephisodotos dieser Übergangsperiode angehörenden Künstler können, da wir bisher von ihren Werken nur die Namen kennen, nur kurz berührt werden. Der als Mitarbeiter des Kephisodotos an zwei Werken bereits erwähnte Xenophon hat außerdem in einer Gruppe der Tyche mit dem Plutoskinde in Theben, bei der ihm wiederum der Thebaner Kallistonikos zur Hand ging, ein der Eirene des Kephisodotos ganz verwandtes Thema behandelt, während von dem Athener Eukleides außer einem thronenden Tempelbilde des Zeus in Aegeira in Achaia Statuen des Dionysos, der Aphrodite und der Demeter bekannt sind, welche in der nach einer Zerstörung durch Erdbeben Ol. 101. 4 (372) wieder erbauten Stadt Bura in derselben Landschaft standen. Daß der wohl ohne Zweifel jugendlich aufgefaßte Dionysos und die Aphrodite unbekleidet gebildet waren, zeigt den Geist der neuen Periode. Ob eine berühmte Hermaphroditenstatue einem in dieser Zeit (Ol. 102) lebenden athenische Künstler Polykles, von dem wir außerdem ein Porträt des Alkibiades kennen, oder einem jüngeren Namensgenossen gehört, ist wenigstens nicht sicher; diese Statue aber als kanonisches Vorbild der Hermaphroditenbildung überhaupt zu betrachten und darauf weiter gehende

Schlüsse über den Kunstcharakter des Polykles und seiner Zeit zu gründen ist in keinem Falle gerechtfertigt.

ZWEITES CAPITEL.

Skopas [4]).

Als das eine der beiden Häupter der jüngeren attischen Schule ist ein Künstler zu nennen, den zu den attischen zu rechnen unser Recht zweifelhaft erscheinen mag. Denn Skopas ist weder in Athen geboren noch auch hat er dort die Kunst erlernt, noch endlich ist es sicher, daß er in Athen vorzugsweise gelebt und gewirkt habe; sondern er ist gebürtig von der Insel Paros, vielleicht der Sohn des Aristandros von Paros [5]), der in der 94. Olympiade (um 400) als Erzgießer eines namhaften Rufes sich erfreute, und für Lysandros von Sparta, den Eroberer Athens im peloponnesischen Kriege, ein nach dem Siege von Aegospotamoi in Amyklae aufgestelltes Weihgeschenk (s. I. S. 341) arbeitete. Skopas' Geburtsjahr ist zweifelhaft, möglich, daß auf dasselbe seine Erwähnung bei Plinius unter den Künstlern der 90. Olympiade bezogen werden kann, ein Datum, welches auf Skopas' Wirksamkeit als Künstler sich ganz gewiß nicht beziehn läßt, da es feststeht, daß der Meister nach Ol. 106. 4 (352) oder 107. 2 (350) am Mausoleum in Halikarnassos thätig war, was, wenn wir seine Geburt in die 90. Ol. (420—416) ansetzen, ohnehin schon an das Ende der 60er oder in den Anfang der 70er Jahre seines Lebens fallen würde. Das früheste sichere Datum aus seiner künstlerischen Wirksamkeit ist nach Ol. 96. 2 (394), in welchem Jahre der Tempel der Athene Alea in Tegea abbrannte, dessen Neubau und Ausschmückung mit Sculpturen Skopas, vielleicht erst einige Jahre später, leitete. Dieser Bau scheint den Künstler längere Zeit in der Peloponnes festgehalten zu haben, und seine daselbst befindlichen Werke, namentlich Tempelstatuen des Asklepios und der Hygieia in Gortys (in Arkadien), in welchen er Asklepios vielleicht zum ersten Male in jugendlichem Alter darstellte [6]), dieselben Gottheiten (nur schwerlich Asklepios wiederum unbärtig), welche in Tegea selbst neben dem alten Tempelbilde der Athene von Endoios (I. S. 114) aufgestellt wurden, ferner das marmorne Tempelbild der Hekate in Argos, dem die ehernen Bilder derselben Göttin von Naukydes und dem jüngeren Polyklet (I. S. 357 f.) gegenüberstanden, eine Marmorstatue des Herakles im Gymnasion zu Sikyon und eine Aphrodite Pandemos in Elis, das einzige Erzwerk von Skopas' Hand, das wir kennen und vielleicht die früheste aller seiner Arbeiten, werden wir in diese erste etwa bis Ol. 100. 3 (377) auszudehnende Periode des künstlerischen Schaffens des Meisters setzen dürfen. Aus der Peloponnes wandte sich Skopas nach Athen, wo er jedenfalls eine Reihe von Jahren gelebt haben muß und mehre seiner bedeutendsten Werke schuf [8]), so namentlich als Ergänzungen zu dem alten Bilde von Kalamis (I. S. 193) zwei Sta-

tuen der Erinnyen in ihrem Heiligthume am Abhange des Areopag, wahrscheinlich eine Kanephore, die später in den Besitz des Pollio Asinius kam, ein echt attischer Gegenstand, eine Herme des Hermes, vielleicht eine später in den servilianischen Gärten in Rom aufgestellte wohl thronende Hestia, umgeben von zwei kunstvoll gearbeiteten Candelabern [9]), von welchen letzteren Pollio Asinius eine Wiederholung besaß, den berühmten ursprünglich im Tempel der Nemesis zu Rhamnus aufgestellt gewesenen [10]) Apollon, den wir unter dem Beinamen des Actius oder Palatinus kennen, weil ihn August nach der Schlacht bei Actium in einen Tempel auf dem Palatin weihte, und die Statue einer rasenden Bakchantin, welche durch eine rhetorische Schilderung des Kallistratos zu den am genauesten bekannten Werken des Meisters gehört. Wie lange Skopas in Athen verweilte, sind wir, wie schon angedeutet, mit Sicherheit zu bestimmen nicht im Stande; Urlichs läßt ihn Ol. 105. 4 (356) also nach einundzwanzigjährigem Aufenthalte sich von Athen wegbegeben und führt ihn nach Theben (wo zwei seiner Werke, eine Athene Pronaia und eine Artemis Eukleia standen) und Megara (wo seine Gruppe des Eros, Himeros und Pothos war). Allein eben so berechtigter Weise kann man annehmen, daß er in Athen selbst für diese Städte thätig war und seine Werke, deren keines seine persönliche Anwesenheit erforderte, nur hinsandte, und ziemlich dasselbe gilt von einer in Samothrake aufgestellten Gruppe (Aphrodite mit Phaëton oder Pothos), während Gründe vorliegen anzunehmen, daß Skopas den letzten Theil seines Lebens in verschiedenen Gegenden Kleinasiens zugebracht hat, wo die Arbeiten am Maussoleum in Halikarnaß ohne Zweifel seine persönliche Anwesenheit erforderten, während unter den Werken seiner Hand in Troas, Ephesos, Pergamos, Bithynien und Kilikien mehre sind, welche auf eine persönliche Anwesenheit schließen lassen oder wenigstens wahrscheinlich der Zeit des Aufenthalts in Halikarnaß zugeschrieben werden können. Jedenfalls bildet die kleinasiatische Thätigkeit die letzte Periode von Skopas' Wirksamkeit und fällt in sein höheres Alter. Ob er endlich nach Athen zurückging und dort oder in Kleinasien begraben ist, wissen wir nicht und ist auch gleichgiltig.

Allerdings hat also Skopas nur einen Theil seines Lebens in Athen zugebracht, jedenfalls aber zunächst die Periode seiner reifsten Mannesblüthe. Denn er kam als fertiger Meister im Beginne seiner vierziger Jahre nach Athen, wo damals Kephisodotos und die neben ihm genannten Künstler, ungefähre Altersgenossen des Skopas, die Hauptvertreter der Kunst waren, während neben ihnen in Praxiteles, Leochares, Timotheos, Bryaxis eine jüngere Generation emporblühte, auf welche Skopas entscheidenden Einfluß gewonnen zu haben scheint. Die drei zuletzt genannten Künstler finden wir als Skopas' Genossen am Maussoleum wieder, an dem nach einer Nachricht auch Praxiteles betheiligt gewesen sein soll; sehn wir aber auch davon ab, so werden wir aus dem Umstande, daß die Alten, wie wir noch genauer sehn werden, bei mehren Werken zweifelten, ob dieselben Skopas oder Praxiteles beizulegen seien, wohl vermuthen dürfen, daß auch Praxiteles sich an des älteren Meisters Vorbild angeschlossen habe, während zugleich diese Übereinstimmung der Arbeiten des Skopas mit denen des Praxiteles, des Hauptvertreters der attischen Kunst der jüngeren Periode zeigt, daß in Skopas' Werken der Geist eben dieser Kunst eminent lebendig gewesen sein muß.

Bevor wir aber diesen Geist der Kunst des Skopas zu erfassen und zu ent-

wickeln versuchen, wird es gelten das im Vorstehenden begonnene Verzeichniß seiner Werke zu vervollständigen und uns von den aus Beschreibungen und Nachbildungen näher bekannten eine möglichst genaue Vorstellung zu erwerben, um unser Urteil auf solider Grundlage zu erbauen. Zu den bedeutenderen Werken des Meisters, die in kleinasiatischen Orten standen, gehört der möglicherweise von Gold und Elfenbein gebildete Apollon Smintheus in Chryse, von dem wir aber nur wissen, daß er den einen Fuß auf die, wahrscheinlich aus einem ummauerten Mauseloch hervorschauende, ihm attributive Maus setzte, kolossal und mit Lorbeer bekränzt war, während wir die Gestalt der Statue nicht mehr nachzuweisen vermögen. Dasselbe gilt von einer Gruppe der Leto mit dem Scepter und der Ortygia, der Amme des Apollon und der Artemis mit diesen göttlichen Kindern auf den Armen, welche im Artemistempel des Hains Ortygia bei Ephesos stand[11]). Vielleicht ist dagegen eine Statue des sitzenden Ares nachweisbar, welche Junius Brutus Gallaecus (um 138—186 v. u. Z.) in einem von ihm am Circus Flaminius erbauten Tempel aufstellte, während Urlichs, allerdings ohne hinlänglichen Beweis, annimmt, sie habe ursprünglich in Pergamos gestanden. Nicht freilich, wie man seither mit seltener Übereinstimmung angenommen hat, in der schönen Gruppe des Ares mit Eros in der Villa Ludovisi dürfen wir glauben eine Copie des skopasischen Ares zu besitzen, denn dagegen sind neuerlich von mehren Seiten überzeugende Gründe aufgestellt worden[12]); wohl aber giebt es in einem von einem Triumphdenkmale Traians stammenden, in den Triumphbogen des Constantin in Rom eingelassenen Medaillonrelief (Fig. 77) eine Darstellung eines sitzenden Ares, welche ganz die Eigenschaften zu haben scheint, die wir für den Ares des Skopas vorauszusetzen berechtigt sind, und die um so eher auf diesen bezogen werden



Fig. 77. Relief vom Triumphbogen Constantins mit einer vermutheten Nachbildung von Skopas' Ares.

darf, je seltener überhaupt sitzende Darstellungen des Kriegsgottes sind [13]). Skopas' Ares war ohne Zweifel ein Tempelbild und als solches erscheint der fragliche Ares des Reliefs eben so gewiß, als solches wird er abgesehn von den über ihm hangenden Guirlanden, welche eine Bekränzung des Tempelhofs andeuten, besonders dadurch bezeichnet, daß im Vordergrunde Traian von Hadrian begleitet auf einem Altar libirend dargestellt ist. Der Ares selbst aber, ausgestattet mit der Lanze in der Rechten und einer ihm zugewandten Nike auf der Linken eignet sich durchaus zur Tempelstatue, und die Lage seiner Glieder, namentlich die Art, wie er erhöht sitzt, läßt auf ein Kolossalbild schließen, während die vollständige Nacktheit der Auffassung der skopasischen Epoche wohl zu entsprechen scheint. Allerdings giebt die Darstellung des Reliefs von der Schönheit der Composition und der Formen wenig wieder, und die einzige vorhandene Abbildung bricht dieser Schönheit noch mehr ab; allein eine Vorstellung von Skopas' Schöpfung kann uns diese Figur immerhin vermitteln, und jedenfalls ist sie im Stande die an die ludovisische Statue geknüpfte, augenscheinlich falsche zu zerstören.

In demselben Tempel in Rom befand sich eine nackte Aphrodite von Skopas' Hand, deren Herkunft wir nicht nachzuweisen vermögen und von der wir (schon nach Plinius' Worten) nur das Eine mit Bestimmtheit sagen können, daß sie zu dem Ares keinerlei weder nähere noch entferntere Beziehung hatte, und daß sie, wenigstens nach Plinius' Urteil, der sie über die knidische Aphrodite des Praxiteles erhebt (nur diesen Sinn kann das Wort „antecedens“ im Zusammenhange haben), von sehr hoher Vorzüglichkeit gewesen sein muß. In dem Eifer, für die vortreffliche Statue der melischen Aphrodite (s. unten) einen der berühmtesten Meister als Urheber zu finden, hat man dieselbe auch auf Skopas und seine in Rede stehende Statue zurückführen wollen, doch ist das Ungerechtfertigte dieses Bestrebens von denen selbst, von denen es ausging, eingesehn worden [14]). Aber auch der Versuch, die berühmte Aphroditestatue im capitolinischen Museum und ihre zahlreichen Wiederholungen auf das Vorbild dieser skopasischen Aphrodite zurückzuführen, entbehrt durchaus des sichern Grundes [15]). Wir kennen die Aphrodite des Skopas bisher nicht.

Wenn sodann zweier für Knidos gearbeiteten Statuen, eines Dionysos und einer Athene kurz gedacht ist, deren Nachweisung in Münztypen zu wenig zuverlässig erscheint, als daß man auf dieselbe weitergehende Schlüsse zu bauen berechtigt wäre, so bleibt, da die Arbeiten am Maussoleum in einem eigenen folgenden Capitel behandelt werden sollen, nur noch von einem großen Werke aus Skopas' letzter Periode zu berichten, welches, sehr wahrscheinlich ursprünglich für eine Stadt in Bithynien (einen Tempel in Astakos-Olbia oder zwischen Kios und Myrlea) gearbeitet, später in einem in den 30er Jahren vor unserer Zeitrechnung von Cn. Domitius Ahenobarbus im Circus Flaminius in Rom erbauten Neptunustempel aufgestellt war. Es war dies eine große Gruppe, die Plinius ein vorzügliches Werk nennt, wenn sie auch die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre, und die selbst in dem mit Kunstschätzen überfüllten Rom und bei den von Geschäften rastlos umgetriebenen Römern im höchsten Ansehn stand. Über den Gegenstand dieser figurenreichen Gruppe, deren Bestandtheile Plinius einzeln aufzählt, ohne den Grund ihrer Verbindung anzugeben, sind die Meinungen sehr getheilt gewesen; am wahrscheinlichsten aber bezog sich die Composition auf die

Sage der Überführung des Achilleus nach seinem Tode auf die Insel Leuke oder die „Inseln der Seligen", wo er als Unsterblicher unter die Zahl der Meergötter aufgenommen wurde [16]). Als die vollkommen zu dieser Annahme passenden Bestandtheile der großen Gruppe nennt Plinius außer Achilleus selbst dessen Mutter Thetis und den Herrscher des Meeres Poseidon, ferner die auf Meerungeheuern und Seepferden reitenden Nereïden, sodann Tritonen als Begleiter des über das Meer dahergekommenen Zuges, den Chor des Phorkys und viele andere Meergeschöpfe. Überblickt man die bei Plinius gegebenen Elemente, so erscheint es sogar nicht schwer, sich von der wahrscheinlichen Gruppirung dieser zahlreichen und mannigfaltigen Figuren Rechenschaft zu geben. Als feststehend darf man wohl betrachten, daß Achilleus, Poseidon und Thetis die Mittelgruppe der ganzen Composition gebildet haben, deren Sinn die Zuführung des Achilleus durch seine göttliche Mutter an Poseidon und seine Begrüßung und Aufnahme durch diesen bildete. An diese Mittelgruppe reihen sich dann rechts und links Nereïden, welche mit Thetis über das Meer gekommen sind, und die man sich an's Land steigend denken darf, auf sie folgend andere Nereïden, Tritonen und Phorkiden, in verschiedenen Stellungen und Gruppirungen, von denen wir uns manche aus erhaltenen Kunstwerken vergegenwärtigen können, aus dem feuchten Elemente sich erhebend und dem Ufer zustrebend, endlich an den Enden der Gruppe jene anderen Seegeschöpfe, die Plinius nicht einzeln benennt. Die auf diese Weise reconstruirte Gruppe nun scheint sich wie von selbst in das Giebelfeld eines Tempels hineinzufügen, und die Annahme, daß sie in der That für ein solches bestimmt gewesen, dürfte jetzt wohl allgemein für richtig gelten [17]). Daß sie in Rom eine andere Aufstellung hatte und sich im Innern (in delubro) des Tempels des Cn. Domitius befand, wie Plinius angiebt, steht dieser Annahme gewiß nicht entgegen, während andererseits der Umstand für dieselbe in die Wagschale fällt, daß wir von keiner einzigen ähnlich ausgedehnten Marmorgruppe in Griechenland sichere Kunde haben, die anders als in einem Tempelgiebel gestanden hätte. Denn für die Aufstellung von Gruppen nicht architektonisch decorativer Bedeutung im Freien wählte man Erz, nicht Marmor, wie das aus zahlreichen Beispielen hinlänglich hervorgeht. Gegen die Annahme einer Aufstellung im Giebelfelde kann man auch die Ausdehnung der Gruppe in keiner Weise geltend machen, da wir die Zahl der in ihr vereinigten Figuren nicht kennen. Die Parthenongiebelgruppen aber enthielten z. B. wenigstens je einundzwanzig Figuren; nehmen wir für die Gruppe des Skopas eine ungefähr gleiche Zahl an, so bleibt für die Nereïden, Tritonen, Phorkiden nach Abzug der drei Hauptpersonen der Mittelgruppe die Zahl von etwa achtzehn Figuren übrig, die vollkommen hinreichen würde, um einerseits als Grundlage der Aufzählung bei Plinius zu dienen, andererseits dem Meister die schönste Gelegenheit zur Entfaltung der größten Mannigfaltigkeit der Erfindung zu bieten. In wie weit wir freilich im Stande sein werden, die einzelnen Elemente dieser Gruppe in erhaltenen Kunstwerken in directen Nachbildungen nachzuweisen muß wohl dahinstehn [18]), so bereitwillig man auch glauben mag, daß Skopas es war, der in diesem Werke im Wesentlichen den Idealtypus der Meerwesen, auf den zurückzukommen sein wird, durchgebildet und vollendet hat.

Neben diese vermuthete Giebelgruppe von Skopas' Hand aus seiner letzten

Periode stellen sich, wie zur Bestätigung der Vermuthung, noch zwei bezeugte andere, mit denen er, wie schon erwähnt, im Beginne seiner Thätigkeit die Giebel des von ihm erbauten Tempels der Athene in Tegea in Arkadien schmückte. Die Gegenstände beider Compositionen erfahren wir durch Pausanias: im vorderen Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers, im westlichen, hinteren der Kampf des Achilleus und des Telephos dargestellt. Sie waren deswegen gewählt, weil einerseits der Tempel sich rühmte, die Reliquien des kalydonischen Ebers zu bewahren, dessen Kopf und Haut Atalante, die arkadische Heroine, welche das Thier zuerst mit dem Pfeile getroffen hatte, als Preis erhielt, und weil andererseits Telephos ein Sohn des Herakles und der tegeatischen Auge war und die Teuthranier noch spät ihrer Verwandtschaft mit den Tegeaten gedachten. Außerdem waren beide Stoffe durch die epische Poesie aus dem Dunkel der localen Sage zu allgemeiner Kenntniß der Nation erhoben worden. Von den Hauptpersonen nennt uns Pausanias mehre, leider aber sind seine flüchtigen Winke über die Compositionen selbst hier wie immer so durchaus ungenügend, daß sie nur als eine unsichere Grundlage der Reconstruction dienen können; auch ist eine solche, trotz wiederholter Bemühungen der neueren Zeit [19]) noch keineswegs in der wünschenswerthen Bestimmtheit gelungen. Was wir feststellen oder wahrscheinlich machen können, ist etwa Folgendes: im vorderen Giebel sah man fast, aber nicht ganz in der Mitte den wüthenden Eber, den wir uns nach Analogie erhaltener Kunstwerke desselben Gegenstandes und ähnlicher als ein durchaus riesenmäßiges Thier vorstellen müssen. Dasselbe hatte bereits einen der Jäger, Ankaeos, verwundet, welcher die Streitaxt fallen lassend seinem Bruder Epochos in die Arme sank; dieser Gruppe auf der einen Seite, und etwa auf der Hälfte der Entfernung von der Mitte bis zur Ecke, entsprach auf der anderen eine ähnliche, in der Peleus den über eine Baumwurzel gestrauchelten Telamon vom Boden erhob. Die Mitte zunächst dem Eber, der an den gefällten Ankaeos vorbeigerannt war, scheint Atalante eingenommen zu haben, während sich Meleagros, Theseus und noch andere Jäger in verschiedenen Acten und Stellungen des Angriffs oder des Zurückweichens vor dem wüthenden Thiere ihr anschlossen, denen auf dem entgegengesetzten Flügel hinter dem Eber eine gleiche Anzahl entsprach, auf deren Namen es hier nicht ankommen kann, die aber mehr in Acten und Stellungen der Verfolgung und des Herbeieilens zum Kampfe zu denken sein werden. Ob die Ecken durch Gefallene gefüllt wurden, deren mehre in dem poetischen Bericht über die kalydonische Jagd bei Ovid (Metam. 8, 372 ff.) namhaft gemacht werden, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls bietet das Ganze, man denke es componirt wie man will, eine höchst bewegte, mannigfach interessante Darstellung, deren Reiz durch das verschiedene Alter und wohl auch durch die verschiedene Tracht und Waffnung der aus vielen Orten Griechenlands zusammengekommenen Jäger, endlich durch jene Einzelgruppen (Ankaeos und Epochos, Peleus und Telamon) nur noch gewinnen konnte, in denen feine psychologische Motive, wie sie sich in ähnlichen Einzelgruppen der Niobegruppe wiederholen, hervorgetreten sein werden.

Noch weniger genau als über die vordere können wir über die hintere Giebelgruppe urteilen. Die mythische Unterlage der Composition ist eine feindliche Landung der nach Troia schiffenden Griechen im Lande des Telephos, Theuthra-

nien, welche von dem genannten Helden, obgleich er selbst von Achilleus verwundet wurde, siegreich abgeschlagen ward [20]). Als sicher können wir nur betrachten, daß die Mittelgruppe von den im heftigen Kampfe begriffenen Helden Achilleus und Telephos [21]) gebildet wurde, als wahrscheinlich, daß dem Achilleus zunächst Patroklos erschien, der sich in diesem Kampfe auszeichnete, von Telephos verwundet, von Achilleus verbunden wurde, und dessen Freundschaft mit dem Peliden auf eben diesen Anlaß zurückgeführt wird. Vielleicht haben wir den von Telephos getödteten Thersandros, dessen Leiche von Diomedes aus dem Getümmel der Schlacht getragen ward, und etwa von namhaften Helden auf Griechenseite noch Aias und Odysseus, letzteren als Bogenschützen knieend, hinzuzudenken, außer diesen noch andere mit weniger Wahrscheinlichkeit zu vermuthende Personen, denen gegenüber auf der Seite des Telephos eine gleiche Anzahl entsprach, mit deren vermuthungsweise aufzustellenden Namen Nichts gewonnen wird.

Wenden wir uns zu denjenigen Einzelstatuen des Skopas, die wir entweder aus Beschreibungen oder Nachbildungen genauer kennen, oder über welche begründete Vermuthungen aufgestellt sind, so würden wir eine bedeutende Stelle dem Apollon einzuräumen haben, der, wie oben schon bemerkt, ursprünglich im Nemesistempel in Rhamnus aufgestellt, von Augustus nach Rom auf den Palatin versetzt wurde, sofern wir uns für berechtigt halten dürften, wie seit längerer Zeit ziemlich allgemein geschehn ist [22]), die zusammen mit einer Musenreihe in der Villa des Cassius in Tivoli aufgefundne vaticanische Statue eines Kitharoeden Apollon (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 141 a) als eine Nachbildung dieses Werkes unseres Meisters zu betrachten. Allein diese Zurückführung beruht auf einem sehr schwankenden Grunde. „Der Apollon des Skopas, so wird argumentirt, war die Hauptstatue des Tempels, durch welchen Augustus seinem Schutzgotte für den Sieg von Actium dankte, und erscheint daher auf römischen Münzen seit Augustus mit den beiden Beischriften: Apollo Actius und Palatinus.“ Als Belegstücke für diese letztere Behauptung werden besonders Münzen des Augustus und des Nero geltend gemacht, von denen je ein Exemplar in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. unter Nr. 141 b. und c. abgebildet sind. Allein diese Münzen zeigen, und zwar in allen Exemplaren constant, zwei sehr wesentlich verschiedene Apollonfiguren, die ganz gewiß *nicht* auf ein und dasselbe Vorbild zurückgehn [23]), und von denen wohl diejenige auf den Münzen Neros, *nicht aber die andere auf den Münzen des Augustus* mit der vaticanischen Statue übereinkommt. Den Apollo Palatinus aber haben wir zunächst auf den Münzen des Augustus, nicht auf denen Neros zu suchen; derjenige, welchen wir auf diesen finden, ist ganz unzweifelhaft die Nachbildung einer Statue, welche Nero nach seinen griechischen Kitharoedensiegen von sich selbst im Kitharoedencostüm aufstellen und deren Abbild er nach Suetons (Nero cap. 25) ausdrücklichem Zeugnisse auf seine Münzen (eben die uns vorliegenden) prägen ließ. Ohne Zweifel stellte Nero sich als Apollon Kitharoedos dar, daß er hiebei aber das Vorbild des skopasischen Palatinus benutzt habe, ist nirgend bezeugt, und Viscontis Ansicht, daß dem vaticanischen Apollon, der mit dem neronischen übereinstimmt, ein Original eines späteren griechischen Künstlers, des Timarchides zum Grunde liege, ist wenngleich nicht beweisbar, so doch keineswegs unwahrscheinlich. Wenn

wir schon nach dem Gesagten genöthigt sind, den Zusammenhang zwischen dem vaticanischen und dem skopasischen Apollon aufzugeben, so kommen dazu noch einige weitere, rein künstlerische Gründe. Erstens nämlich dürfte es doch sehr fraglich erscheinen, ob Apollon in der sehr lebhaften musikalischen Erregung, welche die vaticanische Statue zeigt, voll in die Saiten greifend und sein jedenfalls rauschend zu denkendes Spiel mit entsprechendem Gesange begleitend, eine für die Aufstellung im Tempel der ernsten Nemesis geeignete Darstellung gewesen sein würde, und ob man ihn eben des Locals wegen nicht vielmehr ungleich ernster und gehaltener wird denken müssen, in feierlich erhabener Weise das Wesen und Walten der Gottheit verkündend, deren Tempel er theilte. Und sodann gehörte Skopas' Apollon zu einem Dreiverein von Statuen, zu dem die Artemis von Timotheos, Skopas' Genossen am Maussoleum, die Leto von Praxiteles' Sohne Kephisodotos gearbeitet war. „Da nun", sagt sehr richtig Urlichs (S. 68), „die Bildsäule Apollons zwischen seiner Mutter und Schwester stand, werden diese in Ausdruck und Maßen dazu gepaßt haben" und wiederum er zu ihnen, denn zu einer Figur, die specifisch zum Alleinstehn componirt war, konnte es Niemand einfallen, Nebenfiguren zu fügen. Nun aber läßt sich der vaticanische Apollon, der mit lebhaftem Schritte vorschreitet, durchaus nicht als die Mittelfigur einer Gruppe denken; denn, standen die beiden Nebenfiguren still, so würde er durch seine fast heftige Bewegung alle Verbindung aufzuheben scheinen, und daß Artemis links und Leto rechts in gleicher Bewegung neben dem Apollon dahergestürmt wären, das kann man doch wohl im Ernste nicht glauben.

Was aber die Figur des Apollon Kitharoedos auf den Münzen des Augustus anlangt, so wäre es immerhin möglich, daß in ihr die Composition des Skopas erhalten wäre; ihre ungleich ruhigere Haltung würde diese Apollonfigur auch als Mittelpunkt einer Gruppe wohl denkbar machen. Allein mit zu großer Zuversicht dürfen wir auch hier Skopas' Apollon nicht erkennen wollen, da es Thatsache ist, daß in verschiedenen Münzen Apollon mit dem Beinamen Actius, den er auf den in Rede stehenden Münzen des Augustus trägt, in sehr verschiedener Gestalt erscheint. Von diesen kann freilich nur eine Darstellung, welche den Apollon als Kitharoeden auffaßt, auf Skopas zurückgehn, denn daß der im augustischen Palatinstempel aufgestellte Apollon den Gott als Kitharoeden in der langen und weiten für den Kitharoeden bezeichnenden Gewandung zeigte, das wissen wir sicher aus schriftlichen Quellen (besonders Propert. II. 31. 15. SQ. Nr. 1160) welche ihn aber zugleich als eben singend (carmina sonat) charakterisiren, was auf die Figur der augustischen Münzen, in denen Apollon entschieden nicht spielt und singt, wiederum keine Anwendung findet. Und so wird Skopas' Apollon wohl noch zu suchen bleiben.

Auch von einem anderen, ursprünglich attischen Werke des Meisters, der rasenden Bakchantin, besitzen wir leider keine zuverlässige Nachbildung [24]), sondern nur schriftliche Schilderungen in einigen Epigrammen und in einer schwülstigen Declamation des Rhetors Kallistratos, dem es offenbar viel mehr darauf ankam, volltönende Worte zu reden und pointirte Antithesen anzubringen, als seinen Hörern und Lesern eine objective Vorstellung des besprochenen Werkes zu vermitteln. Es ist deshalb aus ihr und aus den Epigrammen nur das zu entnehmen, was zur Vergegenwärtigung der Statue selbst dienlich erscheint.

Die Bakchantin war dargestellt im höchsten Ergriffensein vom dionysischen Taumel; in langem, flatterndem Gewande, das nur die Arme bloß ließ, in den Händen ein in der religiösen Raserei zerrissenes Zicklein, den Kopf zurückgeworfen, das Haar gelöst und im Winde fliegend, so stürmte sie empor zu den nächtlichen Orgien des Kithaeron. Obgleich im höchsten Grade körperlich bewegt war die Bakchantin doch nicht geschaffen als Ausdruck der körperlichen Bewegung oder des intensivsten physischen Lebens; hatte doch der Künstler den Körper fast ganz in die Gewandung verborgen. Vielmehr war es die Darstellung des leidenschaftlich erregten Gemüthes in den Formen und in der Handlung des Körpers, worauf des Künstlers Absicht hinausging. So sehr deshalb Kallistratos die Vollendung der Formen preist, so sehr er namentlich die Bildung des gelöst fliegenden Haares bewundert, so ist es doch der Ausdruck des Gesichtes, der seinen höchsten Enthusiasmus erregt. „Bei dem Anblicke des Antlitzes standen wir sprachlos da, in so hohem Grade that sich Empfindung kund, sprach sich bakchischer Taumel einer Bakchantin aus, und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese ließ die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken.“ In diesen Worten ist allerdings viel Phrase, aber ihrem Kerne nach werden sie von den Epigrammen bestätigt, die mehr als alles Andere hervorheben, daß Skopas den Stein „beseelt“, daß er, der Künstler, nicht Dionysos seine Bakchantin in Raserei versetzt habe; und daß überhaupt eine derartige emphatische Phrase sich an das Werk anknüpfen konnte lehrt uns mindestens, daß der Ausdruck wilder Leidenschaft des Künstlers Absicht gewesen, und daß dieser Ausdruck ihm im höchsten Grade gelungen sei.

Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche Darstellung entfesselter Leidenschaft sich nicht auf den pathetischen Ausdruck des Gesichtes beschränken konnte, sondern daß dieselbe eine heftige Bewegung des ganzen Körpers erheischte und bedingte. Daß aber eine solche heftige Bewegung des Körpers, wie sie uns für die Bakchantin des Skopas verbürgt wird, von allem Regellosen und deshalb Unkünstlerischen oder Unschönen auch in der Behandlung der Gewandung weit entfernt, daß sie rhythmisch abgewogen sein kann, dies beweisen uns nicht wenige antike Kunstwerke, welche weibliche Personen langgewandet in lebhaftester Bewegung zeigen, so, um nur Statuen zu nennen, die Niobide im Museo Chiaramonti, die in Anm. 24 angeführte Statuette aus Smyrna, in ganz besonderem Maße aber einige Statuen von dem weiter unten zu besprechenden sogenannten Nereïdenmonumente von Xanthos im britischen Museum, die auch schon von Anderen mit Skopas' Maenade verglichen worden sind. Obgleich also die Gefahr einer Überschreitung der Grenzen reiner Schönheit für Skopas in dieser wohl durch ähnliche Gestalten der gleichzeitigen dramatischen Poesie angeregten und vielleicht für das Theater in Athen bestimmten Statue nahe lag, so dürfen wir im Hinblick auf Werke, wie die erwähnten, mit Sicherheit annehmen, daß der Meister sich innerhalb dieser Grenzen zu halten gewußt hat.

Ein wesentlich anderes Bild als die im gewaltigsten Affecte der Leidenschaft dargestellte Maenade gewähren andere Werke des Skopas, welche jener anzureihen um so mehr Veranlassung ist, als Skopas gelegentlich als derjenige Künstler betrachtet worden ist, der auf die Darstellung der heftigeren Seelenbewegungen ausgegangen wäre, und als man hierin seine Hauptverschiedenheit von Praxiteles

gesucht hat, dem man eine weichere und sentimentalere Richtung der Kunst zuschrieb.

Nun kann aber offenbar bei einer ganzen Reihe skopasischer Werke, bei seinen nicht wenigen Tempelbildern, von der Darstellung von Leidenschaft und heftiger Gemüthsbewegung von vorn herein keine Rede sein, andere dagegen setzen die feinste psychologische Charakteristik voraus und zeigen Skopas auch in der Behandlung der zartesten Schattirungen seelischen Ausdrucks als Meister. Dies gilt in vorzüglichem Grade von seiner megarischen Gruppe, in der er Eros mit Himeros und Pothos, Liebe mit Liebreiz und Verlangen in drei äußerlich wohl sehr ähnlichen Gestalten von Knaben auf der Grenze des Jünglingsalters zusammenzustellen wagte, die sich aber gleichwohl, sagt Pausanias [25]), gemäß ihren Namen und ihrem Wirken von einander unterschieden. Müßten wir nun gleich Künstler wie Skopas sein, um angeben zu können, wie er die Aufgabe dieser feinen Unterscheidung löste, so werden wir doch, hierauf verzichtend und selbst unter der Annahme, daß ein Theil der Unterscheidung durch die Verschiedenheit der Attribute [26]) erreicht werden mochte, wohl zu begreifen im Stande sein, daß Skopas bei solchen Aeußerlichkeiten nicht stehn bleiben konnte, und daß er die Gestalten der drei verwandten Wesen nur durch die feinste Durchbildung des seelischen Ausdrucks ihren Namen und ihrem Wirken gemäß veranschaulichen konnte. Ähnliches gilt von der Gruppe für Samothrake, in der Skopas sei es Pothos sei es Phaëton [27]), Aphrodites daemonisirten priesterlichen Geliebten mit der Göttin zu einer feierlich verehrten Gruppe verband, und wenn wir das Gleiche bei mehren seiner anderen Werke, seiner Leto, der göttlichen Mutter gegenüber ihren von der Amme getragenen Kindern, bei seinen Gruppen des Asklepios und der Hygieia und anderen auch nur mehr oder weniger klar zu ahnen vermögen, so treten uns in seinen Erinnyen und in der Welt der Meergeschöpfe, die er bildete, doch noch einmal recht deutlich redende Zeugnisse entgegen. Denn die Erinnyen, bezeugt uns Pausanias, hatten in ihrem Äußeren nichts Furchtbares, sie werden die schönen hochgeschürzten Jägerinnen gewesen sein, die wir aus vielen Darstellungen der besten Kunstzeit, namentlich aus Vasengemälden kennen. Aber sie waren nicht allein dies, nicht allein von ernster Schönheit, sondern noch mehr: die in Athen als die Semnae, die „Ehrwürdigen“ verehrten versöhnten Furien, die der frommen Scheu und der Achtung des sittlichen Gesetzes gegenüber „wohlgesinnten“ Eumeniden. Diese eigenthümlich tief gefaßten Wesen als das zu zeigen was sie waren, sie in ihrer Einheit und doch auch individuellen Verschiedenheit — wozu sonst die Vervielfältigung? — durchzubilden und die zwei hinzugeschaffenen der einen alten von Kalamis' Hand anzupassen zu einer Dreieinheit, das vermochte offenbar nur ein Künstler, der im pathetisch Idealen, in feinster psychologischer Charakteristik Meister war.

Was aber die Meerwesen in der großen Achilleusgruppe anlangt, so hat Brunn (Künstergeschichte I. S. 338 f.) sehr richtig den einheitlichen Grundcharakter entwickelt, den sie allesammt in den guten Darstellungen der Griechen tragen. „Das Wasser, und besonders das Meer, hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu fester Gestalt zu ge-

langen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt streben diese Meergestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt, nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht."

Endlich darf nicht übergangen werden, daß die Alten zweifelten, ob die Niobegruppe, auf welche weiterhin näher eingegangen werden soll, von Skopas oder von Praxiteles herrühre; denn wenn man sich diesem Zweifel gegenüber auch durchaus nicht für die Urheberschaft des Skopas entscheiden darf, so ist doch klar, daß die Gruppe für seinen Kunstcharakter nicht minder als für den des Praxiteles in Rechnung zu ziehn ist, und eben so gewiß, daß dieses Werk uns mehr lehrt, als eine Menge schriftlicher Notizen, die wir mühsam zu erklären haben.

Wenn man nach Durchmusterung der Werke des Skopas es versucht, sich ein abgeschlossenes Bild von seinem Kunstcharakter zu entwerfen, so muß man vor Allem den völligen Mangel an jenen bestimmten und durchschlagenden Urteilen der Alten beklagen, welche für so manchen anderen bedeutenden Künstler die Grundlage unserer Anschauung bilden. Allerdings fehlt es nicht an Stellen, welche Skopas hoch preisen und ihn neben die größten Künstler Griechenlands, neben einen Phidias und Praxiteles stellen, aber diese Aussprüche bringen uns in ihrer allgemeinen Haltung unserem eigentlichen Zwecke nicht näher. Wir sind daher auf das angewiesen, was uns die Werke lehren.

Überblicken wir diese noch ein Mal im Zusammenhange, so muß uns zuerst auffallen, daß sie alle mit nur zwei Ausnahmen, dem Gebiete des Idealen angehören. Nicht wenigen Götterbildern reihen sich die Darstellungen von daemonischen Wesen eines niederen göttlichen Ranges und diejenigen halbgöttlicher Heroen an, keine Athletenstatue, kein eigentliches Genrebild, kein Porträt, keine für sich bestehende Thierbildung finden wir in dem langen Verzeichniß von Skopas' Werken, und wenn die Kanephoren und die Bakchantin auch nicht übermenschlichem Kreise angehören, so ist doch wenigstens die letztere in ihrer ganzen tiefinnerlichen Auffassung dem Gebiete des Wirklichen und erfahrungsmäßig Gegebenen weit entrückt und auf ideales Gebiet emporgehoben. Eine ganz überwiegend, ja fast ausschließlich ideale Tendenz wird man demnach Skopas ohne alle Frage zugestehn müssen und seine Geistesverwandtschaft mit dem großen Meister der vorigen Zeit, mit Phidias und den um ihn gruppirten Künstlern, denen er auch durch die Fortsetzung der monumentalen architektonischen Sculptur sich nähert, zunächst in der Gesammtrichtung der Kunst, soweit diese durch die Wahl der Gegenstände bestimmt wird, nicht verkennen. Sobald man aber mehr in das Einzelne geht, treten die Verschiedenheiten nicht minder fühlbar heraus.

Unter den Götterbildern, die Skopas schuf, findet sich fast keiner der älteren Götter mit Ausnahme etwa des Poseidon in der Achilleusgruppe und vielleicht des einen (tegeatischen) Asklepios, es sei denn, daß man die mehr als alle anderen Werke des Skopas dem Kunstgeiste der vorigen Epoche verwandte Hestia auch noch zu diesen älteren Gestalten rechnen wollte, was jedenfalls nur bedingtermaßen richtig sein würde. Überwiegend dagegen finden wir jugendliche Gestal-

ten, und wenn bei diesen auch keineswegs wie etwa bei jener in voller Enthüllung dargestellten Aphrodite, die Plinius selbst über die praxitelische erhebt, ein selbständige Bedeutung in Anspruch nehmender sinnlicher Reiz vorauszusetzen ist, so wird doch ohne Zweifel anzuerkennen sein, daß die körperliche Schönheit an sich für die Kunst des Skopas eine größere Bedeutung gehabt hat, als für die des Phidias und seiner unmittelbaren Genossen und Nachfolger. Wer wollte es auch vertuschen, daß die Kunst nach dem peloponnesischen Kriege sinnlicher geworden ist, als sie zur Zeit nach den Perserkriegen war, daß sie von dem heiligen Ernst, von der strengen Würde eingebüßt hat, welche sie unter Phidias' und der Seinen Hand so keusch und so erhaben erscheinen ließ. Wohl hat die Kunst auf dieser Seite verloren, zunächst aber nur um auf der anderen Seite zu gewinnen. Das sinnlich Schöne, ja sinnlich Reizende, welches der Jugend Erbtheil ist, konnte Skopas nicht entbehren, wenn er der Meister war, der die Leidenschaften im Stein zum Ausdruck brachte, denn die Jugend ist leidenschaftlich, der Jugend steht die Leidenschaft wohl an, bei ihr erregt sie unsere Mitleidenschaft, und bei der Jugend ist auch der Exceß der Leidenschaft erträglich, nimmermehr beim Alter. Aber man würde Skopas nicht allein bitter Unrecht thun, sondern eine durch einen einfachen Hinweis auf eine große Zahl seiner Arbeiten leicht zu widerlegende Behauptung aufstellen, wenn man seine Kunst als eine wesentlich sinnliche oder die sinnliche Schönheit seiner Gestalten als Zweck hinstellen wollte. Denn daß dieses selbst nicht einmal bei der Aphrodite Pandemos vorauszusetzen ist, hat Urlichs [28]) dargethan, und bei einer ganzen Reihe seiner jugendlichen Gestalten läßt sich gradezu nachweisen, daß der Meister die jugendliche Schönheit brauchte um in ihr gewisse Ideen auszudrücken, die nur in ihr beschlossen sind, oder um zu rühren und zu erschüttern, so wie uns die jugendschönen Kinder der Niobe, sie mögen nun von Skopas' oder Praxiteles' Hand sein, grade ihrer reinen Jugendschöne wegen in ihrem tragischen Untergange doppelt rühren und ergreifen. So wie aber der Kreis der jugendlichen Gestalten bei unserem Meister durch seine Tendenz und das Princip seiner Kunst, die bewegte Seele darzustellen, wesentlich bedingt wird, so darf es als eine Folge dieser Darstellung zarterer Schönheit betrachtet werden, daß Skopas ausschließlich in Marmor arbeitete, wenn wir die Aphrodite Pandemos ausnehmen die wahrscheinlich eine Jugendarbeit ist. Denn der lichte Marmor mit seiner weichen Textur und mit seiner halbdurchscheinenden Oberfläche eignet sich ungleich mehr zur Darstellung weicher Formen als das Erz mit seiner Schärfe und mit dem ernsten Ton seiner dunkeln Farbe [29]).

Nachdem aus den Werken des Skopas die Richtung und der Geist seiner Kunst erkannt ist, haben wir uns bewußt zu werden, welche laut redenden Zeugnisse für die lebhafte und reiche Phantasie und Erfindsamkeit des Künstlers in diesen Werken gegeben sind. Schon die Achilleusgruppe allein, die Plinius mit Recht als herrlich preist, wenn sie auch das alleinige Ergebniß eines ganzen Künstlerlebens gewesen wäre, umfaßt eine Fülle der Gestaltung, die allein der schaffenden Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdankte, wie sie uns bei keinem älteren Künstler begegnet. Die Nereïden, zartjungfräuliche Wesen, in denen die ganze Anmuth des leichtbewegten Meeres, der ganze Zauber sich spiegelt, den die klare Fluthenkühle auf unser Gemüth ausübt, die Tritonen und Phorkiden, halbthierische Gestalten voll sinnlicher Derbheit, die uns das Ungestüm der in wildem

Tanze an das Ufer heranstrebenden Wogen vergegenwärtigen, die Hippokampen und die anderen Ungethüme der See, in denen die Phantasie die wechselvollen Räthsel der Tiefe des Meeres verkörpert und die barocken Formen seiner Bewohner künstlerisch veredelt: das ist eine Welt für sich voll der mannigfaltigsten Abstufungen, voll der reizendsten Contraste in Charakter und Gestalt, eine Welt, in deren Schöpfung der Künstler sich kaum irgendwo auf wirklich Vorhandenes und Schaubares stützen konnte, und für die er bei früheren Künstlern unseres Wissens Nichts vorgearbeitet fand. Und doch stellte er in diesen mannigfaltigen Gestalten nur die begleitende Umgebung seiner Hauptpersonen hin, die er in einer tiefbewegten Handlung vereinigte, und doch war dies Ganze nur ein Werk des Meisters. Ihm reihen sich in den Giebelgruppen des tegeatischen Tempels Compositionen an, welche nicht allein die größte Mannigfaltigkeit der Bildungen, der Handlungen und Bewegungen, sondern eben so sehr die größte Verschiedenheit im Ausdruck der Charaktere und eine nicht geringe Zahl der schönsten psychologischen Motive gleichsam mit Nothwendigkeit voraussetzen lassen. In welchem Maße Gleiches von der Niobegruppe gilt, die wir bei Skopas stets mit in Rechnung stellen müssen, ist hier zu entwickeln unnöthig. Auf die großen Gruppen aber folgen nächst den Zwei- und Dreivereinen die vielen Einzelbilder welche Männer und Weiber, reife Gestalten und zarteste Jugend, höhere und niedere Götter umfassen, die tiefsten Bewegungen der Leidenschaft und ernste Stille. Wahrlich, an Reichthum der Erfindung, an Fülle der schaffenden Phantasie, an Ausdehnug des Bildungskreises kann schwerlich einer der früheren Künstler sich mit Skopas messen, der nur von einem, von Praxiteles und vielleicht von Lysippos in dieser Beziehung überboten wird. Das aber ist eben ein Charakterzug dieser starkbewegten, raschlebigen Zeit, und wir dürfen nicht vergessen, wenn wir nicht gegen die Periode des Phidias ungerecht sein wollen, daß keine Schöpfung weder des Skopas noch des Praxiteles noch irgend eines anderen der vielen begabten Künstler unserer Periode, mögen sie die Werke der vorigen an dramatischem Leben übertreffen, an die stille Erhabenheit eines Zeus von Olympia, oder einer Parthenos hinanreicht, daß zur Bildung dieser wahrhaft göttlichen Götter eine Größe, eine Tiefe und Klarheit des Geistes gehörte, welche wir bei den jüngeren Meistern vergebens suchen würden.

Es erscheint kaum nöthig, daran zu erinnern, daß die Werke des Skopas sowohl in ihrer Ausdehnung wie in ihrer Formverschiedenheit die vollendetste technische Meisterschaft voraussetzen, welche in einzelnen Fällen, wie bei der Bakchantin, nachdrücklich gepriesen wird; da uns aber von seiner Hand bisher wenigstens keine Originalarbeit vorliegt, so dürfen wir bei dem Schweigen der Alten über die Eigenthümlichkeit seiner Formgebung, seines Stiles im engeren Sinne, uns kaum ein Urteil erlauben. Wir dürfen indessen wohl glauben, daß, so wie in den Hauptwerken des Skopas das Streben offenkundig zu Tage liegt, durch den Ausdruck der Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes den Geist des Beschauers zu ergreifen und zu erschüttern, so auch in seiner Formgebung ein Moment des Effectvollen nicht gefehlt haben wird, ja daß, wenn Kallistratos zu trauen ist, in dem fliegenden Haare der Bakchantin die ersten Spuren des Raffinements und des technisch Virtuosen vorliegen, während das Moment des Effectvollen, ja das Streben nach einer Wirkung durch die Form an sich in der

völligen Enthüllung von Aphrodites Schönheit so wenig verkannt werden darf, wie in der Behandlung der Gewandung sowohl der Bakchantin wie mehr als einer Amazone des halikarnassischen Frieses, sofern dieser auf Skopas' Erfindung zurückgeht. Nur halte man andererseits wohl fest, daß dies Moment des Effectvollen sich nicht vordrängt, daß es das Auge und den Geist des Beschauers nicht von der Hauptsache ableitet, sondern, soweit es die Grenzen älterer Strenge überschreiten mag, mit der Hauptsache in Verbindung bleibt, aus dem Gegenstande und der Situation heraus motivirt ist.

Während die vorstehende Schilderung des Skopas hauptsächlich darauf ausging, die Unterschiede fühlbar zu machen, die zwischen seiner Kunst und derjenigen der vorigen Periode stattfinden, wird es die Aufgabe der folgenden Capitel sein, darzuthun, worin dasjenige liegt, was Skopas als eigenthümlich von den anderen Meistern derselben Zeit und namentlich von dem nahe verwandten Praxiteles unterscheidet.

DRITTES CAPITEL.

Praxiteles [30]).

Neben dem Parier Skopas erscheint als das eingeborene Haupt der jüngeren attischen Schule Praxiteles, wahrscheinlich Kephisodotos' Sohn, geboren in dem attischen Demos Eresidae. Aus seinem Leben sind mehre anekdotenhafte Züge, leider aber wenig feste Daten überliefert, so daß sich weder sein Geburts- noch sein Todesjahr bestimmen, noch auch der Gang seiner künstlerischen Entwickelung und Wirksamkeit anders als vermuthungsweise chronologisch nachweisen läßt. Plinius setzt Praxiteles' Blüthe in die 104. Olympiade, seine Anfänge fallen jedenfalls früher, und es ist für sie mit großer Wahrscheinlichkeit auf die 100. oder 101. Olympiade verwiesen worden. Jedenfalls erscheint er auch so als nicht unbedeutend jünger denn Skopas, dessen frühestes chronologisch ansetzbares Werk etwa 4 Oll. früher fällt (s. oben S. 13). Als Praxiteles ersten Lehrer werden wir natürlich seinen Vater zu denken haben; ob er zu Skopas, der (s. oben a. a. O.) etwa um Ol. 100. 3 nach Athen kam, jemals im Verhältnisse des Schülers zum Lehrer gestanden hat, ist ungewiß, sicher nur, daß er grade von ihm die mächtigste Anregung erhielt, und möglich, daß er durch sein Beispiel vom Erzguß zur Mamorsculptur hinübergeführt wurde, nur daß er schwerlich dem ersteren ganz entsagte, so daß man etwa seine Erzwerke insgesammt seiner Jugendperiode zuzuschreiben hätte [31]). Vermuthungsweise, aber nicht ohne Wahrscheinlichkeit hat man drei Perioden von Praxiteles' Künstlerwirksamkeit angenommen [32]). Die erste scheint in Athen verlaufen zu sein, das bei weitem seine meisten Wnrke besaß und von wo aus er seine in benachbarten und wenig entlegenen Städten (besonders Megara, dann mehren Orten Boeotiens) sowie seine in der Peloponnes befindlichen Werke füglich senden konnte, ohne daß wir seine persönliche Anwesenheit an allen diesen Orten vorauszusetzen nöthig hätten. Nur in Theben, wo der Heraklestempel,

wahrscheinlich bald nach Thebens Befreiung von spartanischem Einflusse (Ol. 100. 2) mit einer architektonischen Sculptur, dem vermuthlich frühesten Werke von Praxiteles' Hand geschmückt wurde, werden wir den jungen Meister wohl an Ort und Stelle arbeitend zu denken haben. Diese erste Periode des Praxiteles mag bis Ol. 107. 2 sich erstreckt haben, um welche Zeit er nach einer Nachricht (bei Vitruv) mit am Maussoleum beschäftigt war. Ist hierauf auch kein Gewicht zu legen, so machen doch einige Werke in kleinasiatischen Städten, namentlich die Reliefe an einem Altar des Artemistempels in Ephesos es wahrscheinlich, daß Praxiteles einige Jahre in Kleinasien gelebt habe. Nach Ol. 110. 3 dagegen werden wir ihn wieder im Mutterlande zu suchen haben, da ein Kolossalbild der Hera Teleia in Plataeae wahrscheinlich an Ort und Stelle, und zwar nach der Rückkehr der vertriebenen Plataeer in ihre Stadt ausgeführt worden ist. Wie lange nachher er noch arbeitete ist, wie schon gesagt, völlig ungewiß; ohne Zweifel aber hat er Alexanders d. Gr. Blüthe als wahrscheinlich noch nicht sehr alter Mann erlebt, ohne jedoch wie einige andere athenische Künstler für ihn oder seine Umgebung sich verwenden zu lassen.

Da nun aber selbst diese skizzenhafte Periodisirung der Künstlerlaufbahn des Praxiteles nur eine vermuthungsweise richtige, die chronologische Fixirung selbst seiner Hauptwerke bisher nicht gelungen [33]) und namentlich für die attischen auch kaum zu hoffen ist, so wird Nichts übrig bleiben, als dieselben in einer systematischen Anordnung mitzutheilen, welche um so nothwendiger ist, je mehr man gewöhnlich von zweien oder dreien besonders berühmten unter den vielen Arbeiten des Meisters zu reden pflegt. Aber nicht allein können diese von der wahrhaft erstaunlichen Schöpferkraft desselben keine Vorstellung geben, sondern das von ihnen allein abgezogene Bild des praxitelischen Kunstcharakters muß mit Nothwendigkeit ein einseitiges und eben deswegen ein unrichtiges werden.

Werke des Praxiteles.

1. Göttervereine.

1. Gruppe der zwölf olypmpischen großen Götter in dem Tempel der Artemis Soteira zu Megara, dessen Tempelstatue von Strongylion (I. S. 334) war. Marmor.
2. Hera thronend zwischen Hebe und Athene im Heratempel in Mantineia. Marmor, verwandt mit seines Vaters megalopolitaner Gruppe des thronenden Zeus zwischen Artemis und Tyche (oben S. 9).
3. Demeter zwischen Persephone und Iakchos mit der Fackel in der Hand im Demetertempel zu Athen am Eingange der Stadt; Marmor. Auf der Wand stand mit attischen Buchstaben, daß die Statuen Werke des Praxiteles waren. Aus Ciceros vierter Rede gegen Verres (cap. 60. 135) ergiebt sich, daß der Iakchos dieser Gruppe zu des Redners Zeit in ganz vorzüglicher Schätzung stand.
4. Triptolemos zwischen Chloris („Flora“ Plin., Kora?) und Demeter, aus Athen, zu Plinius' Zeit unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten; vielleicht als Gruppe in Handlung, Triptolemos' Aussendung darstellend, aufzufassen [34]).

5. Agathodaemon (Bonus Eventus) und Agathe Tyche (Bona Fortuna), die Gottheiten des Gedeihens und Glückes. Marmor, aus Athen, auf dem Capitol.
6. Leto mit Apollon und Artemis im Tempel des Apollon in Megara. Marmor.
7. Dieselben im Doppeltempel des Asklepios und der Leto mit ihren Kindern in Mantineia; auf dem Fußgestell der Gruppe war im Relief eine Muse und Marsyas mit der Flöte dargestellt. Marmor.
8. Apollon und Poseidon, wohl ähnlich wie im Cellafriese des Parthenon (Band I. S. 305) als die ionischen Stammgötter Athens zusammengruppirt. Marmor, ohne Zweifel aus Athen, im Besitze des Pollio Asinius in Rom.
9. Dionysos, Staphylos (Träubling) und Methe (Trunkenheit); Erz, aus Athen, in Rom. Der Satyr (Staphylos) dieser Gruppe war besonders berühmt und wird als „der vielgepriesene (periboëtos)“ von Plinius angeführt; nachweisbar unter erhaltenen Werken ist er jedoch nicht [35]).
10. Ein bocksfüßiger Pan, Nymphen und Danaë werden uns in zwei Epigrammen der Anthologie (SQ. 1206 f.) als Werke des Praxiteles genannt, jedoch ist es noch nicht gelungen, die Bedeutung dieser Composition festzustellen.
11. Peitho (die Göttin der Überredung) und Paregoros (die Göttin der Zurede oder des Trostes) im Tempel der Aphrodite in Megara, wo auch die Gruppe Eros, Himeros und Pothos von Skopas stand [36]).

2. Göttergruppen in Handlung.

12. und 13. Der Raub der Persephone in einer wahrscheinlich in Athen aufgestellten Erzgruppe und die Zurückgabe der Persephone an ihren Gatten Hades durch Demeter als Gegenstück. Die erste Gruppe enthielt die gewaltsame Entführung der Persephone durch den Gott der Unterwelt, der die schöne Geliebte auf seinem Viergespann in sein dunkles Schattenreich gewaltsam hinwegrafft, was in zahlreichen Sarkophagreliefen dargestellt ist; die zweite Gruppe bezieht sich auf den jährlichen Abschied der Demeter von ihrer Tochter nach den Bestimmungen des Vertrags zwischen Ober- und Unterwelt, nach denen Persephone im Frühling zur Oberwelt und zur Mutter emporsteigt, und im Herbste zu der Welt des Todes und dem finstern Gemahl zurückkehrt, von Demeter selbst diesem zugeführt, die deshalb „Katagusa“, die zurückführende, hieß; auch diese Scene ist jetzt in zwei schönen Vasengemälden bekannt [37]). Daß diese beiden Erzgruppen nahe verwandten Gegenstandes Seitenstücke gewesen, kann man kaum bezweifeln, offenbar aber bildeten sie auch sehr bedeutende Gegenstücke, in deren einem die wildeste Bewegung und Leidenschaft herrschte, während das andere von sanfter Trauer und der Wehmuth des Abschieds von Mutter und Tochter erfüllt zu denken ist.
14. Maenaden-Thyaden, Karyatiden und Silene, also ein bewegtes Stück des bakchischen Chors, in dem wir die Thyaden als attische, die Karyatiden wahrscheinlich als dorische Dienerinnen des Dionysos aufzufassen haben [38]). Silene allein und zwar bakchisch tobende und schwärmende

Silene, das sind ältere Satyrn, nennt uns ein Epigramm. Marmor, wahrscheinlich aus Athen, später auf dem Capitol in Rom.

15. Elf Kämpfe des Herakles in den Giebeln des Heraklestempels zu Theben. Giebelgruppen kann man diese Zusammenstellung ein und derselben Person in verschiedenen Situationen füglich nicht nennen.

3. Götterstatuen.

16. Hera Teleia, Tempelbild in Plataeae, kolossal, stehend, aus pentelischem Marmor. Eine Münze von Plataeae, abgeb. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I. Nr. 134, zeigt uns ein liebliches Köpfchen der Hera, welches mehrfach, sogar mit großer Sicherheit[39]) auf das Werk des Praxiteles bezogen worden ist, während hiefür, da es sich um eine autonome Silbermünze handelt, gar kein Grund vorliegt. Möglicherweise ist uns Praxiteles' Statue in mehrfachen Nachbildungen in Marmor erhalten, deren berühmteste die kolossale in der Rotunde des Vatican (Denkm. d. a. Kunst II. 56) ist; doch würde es zu weit führen, die Gründe für diese Wahrscheinlichkeit hier zu entwickeln[40]).

17. Am Eingange desselben Tempels eine Marmorstatue der Rhea, welche dem Kronos den in Windeln eingewickelten Stein anstatt des Zeuskindes zutrug. Sehr gern würde man auf diese Statue die unvergleichliche Darstellung der Rhea, welche Kronos den Stein darbietet, in dem Relief eines vierseitigen Altars des capitolinischen Museums[41]) zurückführen, da diese Rhea allerdings praxitelischen Kunstgeist athmet; allein da in diesem Relief Kronos selbst erscheint, während die Statue des Praxiteles allein stand, und da Kronos gleichermaßen vortrefflich und meisterlich componirt ist, wie Rhea, so ist diese Zurückführung ohne Willkür nicht möglich.

18. Leto, Tempelbild zu Argos, Marmor, gruppirt mit der jüngsten Tochter der Niobe, Chloris, von der wir nur nicht mit Bestimmtheit sagen können, daß auch sie von Praxiteles war.

19. Die brauronische Artemis, Tempelbild von Marmor auf der Burg von Athen. Die Zurückführung der bewunderungswürdigen Statue der Artemis aus dem Palast Colonna im berliner Museum[42]) grade auf dies Werk beruht auf keinerlei positivem Grunde, doch ist eine große Ähnlichkeit derselben mit den Niobiden allerdings unverkennbar.

20. Artemis, Tempelbild von Marmor in Antikyra. Die Göttin trug eine Fackel in der Rechten, einen Köcher auf der Schulter und neben ihr lag ein Hund. Eine Münze von Antikyra, welche wahrscheinlich diese Statue darstellt, zeigt die Göttin hoch aufgeschürzt. Die Ansicht, daß diese Statue den Söhnen des Praxiteles gehöre, ist schwerlich genügend begründet.

21. Tyche, Tempelbild in Megara; Marmor.

22. Trophonios, der in Träumen Orakel gebende Erdgott von Lebadeia in Boeotien, Tempelbild in Lebadeia, ähnlich dem Asklepios[43]). Marmor.

23. Dionysos, Tempelbild in einem Tempel neben dem alten Theater zu Elis. Marmor.

24. Dionysos, Erzstatue, beschrieben von Kallistratos (8) als in einem Haine, unbekannt wo, aufgestellt. Näheres weiter unten.

25. Hermes das Dionysoskind tragend, im Heratempel von Olympia, derselbe Gegenstand, den wir unter den Werken des älteren Kephisodotos (oben S. 9) kennen gelernt haben. Marmor.

26. Apollon mit dem Beinamen „Sauroktonos (der Eidechsentödter)". Näheres über diese in zahlreichen Nachbildungen[44]) erhaltene Erzstatue weiter unten.

27. Satyr von unbekanntem Material, aufgestellt in der Tripodenstraße in Athen, daher „der Satyr bei den Tripoden" genannt; ob er in oder auf einem der Tempelchen dieser Straße, innerhalb des diesen bekrönenden Dreifußes stand, ist nach dem Texte des Pausaunias (I. 20. 1) nicht klar. Nach der von Pausanias berichteten Anekdote hätte Praxiteles diesen Satyrn selbst als eines seiner besten Werke erklärt. Möglich demnach und wenn wir annehmen dürfen, derselbe habe in dem Tempelchen gestanden, daß der weiterhin zu besprechende Satyr auf dieses Vorbild zurückgeht. Daß ein in derselben Tripodenstraße mit einem Dionysos und einem Eros eines sonst unbekannten Künstlers Thymilos gruppirter Satyr dieser praxitelische gewesen, ist irrig, daß er überhaupt von Praxiteles war, zweifelhaft[45]).

28. Satyr im Tempel des Dionysos zu Megara, aufgestellt neben (nicht gruppirt mit) dem uralten Holzbilde des Dionysos Patroos. Marmor.

29. Eine „Stephanusa", d. h. eine einen Kranz haltende, nicht, wie bisher gewöhnlich gesagt wurde, sich bekränzende weibliche Figur ungewisser Bedeutung, die aber nach einer Vermuthung von Urlichs (Observationes de arte Pr. p. 14) füglich eine Nike oder auch eine Stadtfigur gewesen sein kann. Von Erz und wahrscheinlich in Athen.

Aphrodite fünf Mal und zwar

30. die hochberühmte, ganz unbekleidete, von Marmor, in Knidos, von der später genauer zu handeln sein wird.

31. Die koische, ebenfalls von Marmor, die aber im schärfsten Gegensatze gegen die erstere ganz bekleidet (velata specie) dargestellt und eben deshalb von den Koërn, welche das Vorkaufsrecht hatten, der nackten vorgezogen worden war.

32. In Thespiae, von Marmor, aufgestellt neben einem Bilde der Phryne.

33. Vor dem Tempel der Felicitas in Rom, von Erz, mit dem Tempel unter Claudius durch Feuer zu Grunde gegangen.

34. Im Adonistempel zu Alexandria am Latmos in Karien; von unbekanntem Material.

Eros drei Mal[46]), und zwar

35. ursprünglich in Thespiae aufgestellt, von Marmor, durch Caligula nach Rom geschleppt, von Claudius zurückgegeben, von Nero abermals geraubt und in den Bauten der Octavia aufgestellt, wo er unter Titus durch Feuer zu Grunde ging. In Thespiae wurde er durch eine Nachbildung des athenischen Künstlers Menodoros ersetzt. Näheres unten.

35 a. Eine Wiederholung dieser Statue, ob von Praxiteles' eigner Hand muß dahinstehn, besaß der Mamertiner Heius zu Messana. Sie wurde ihm von Verres geraubt.

36. Zu Parion an der Propontis, ebenfalls von Marmor. Auch von diesem weiterhin Näheres.
37. unbekannten Aufstellungsortes, beschrieben von Kallistratos 3. Erzstatue. Siehe unten.

4. Aus menschlichem oder gemischtem Kreise.

38. Jüngling, der sich eine Binde um das Haar legt (Diadumenos), Erzbild auf der Akropolis, d. h. wohl ohne Zweifel der athenischen, beschrieben von Kallistratos 11.

39 und 40. Zwei Bilder der Phryne, eines das schon erwähnte aus Marmor zu Thespiae, das andere von ihr selbst in Delphi geweiht von vergoldetem Erz.

41. Eine weinende Matrone und eine lachende Buhlerin von Erz; die letztere soll abermals Phryne gewesen sein. Wahrscheinlich in Athen.
42. Ein sich Schmuck anlegendes Mädchen. Von Erz, wohl in Athen.
43. Eine Kanephore, ebenfalls von Erz und in Athen.
44. Wagenlenker auf ein Viergespann von Kalamis, siehe Band I. S. 195.
45. Ein Krieger neben seinem Roß auf einem Grabmal zu Athen, wahrscheinlich Relief.
46. Eine Porträtfigur zu Thespiae, zu der eine fragmentirte Inschrift mit dem Künstlernamen (C. I. Gr. 1604) gehört.

5. Ungewiß und zweifelhaft.

47. „Marmorne Werke im Kerameikos von Athen“ nach Plinius, der den Gegenstand nicht angiebt, vielleicht eine Gruppe der eleusinischen Gottheiten (Demeter, Kora und Iakchos), die Pausanias ohne Nennung des Künstlernamens anführt.
48. Erzstatuen vor dem Tempel der Felicitas in Rom, mit dem Tempel unter Claudius durch Brand zu Grunde gegangen; Plinius giebt den Gegenstand nicht an [47]).
49. Nach Strabon (14, 641 b) war der Altar der Artemis in Ephesos „erfüllt“ mit Werken des Praxiteles. Schwerlich wird man diesen geschraubten Ausdruck von etwas Anderem als von Reliefen verstehn können; dieser Altar böte somit ein Gegenstück zu demjenigen des älteren Kephisodotos im Peiraeeus.
50. Der eine Koloß auf Monte Cavallo in Rom, ungenügend beglaubigt durch die Inschrift „Opus Praxitelis“. Siehe Band 1, S. 233 mit Note 15.
51. Arbeiten am Maussoleum in Halikarnassos, ungenügend beglaubigt durch Vitruv. 7 Vorrede 12.

52 und 53. Die Gruppe der Niobe und ein „Janus“, d. h. ein älterer doppelköpfiger Hermes [48]) nach Plinius 36, 28 entweder von Praxiteles oder von Skopas.

Eine aufmerksame Prüfung der vorstehenden Liste von Werken des Praxiteles ist demjenigen, der sich ein vollständiges und unbefangenes Urteil über den Geist und Charakter der Kunst dieses Meisters bilden will, aus doppeltem Grunde

nicht genug zu empfehlen. Einmal an sich; in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, welche Götter wie Menschen, Männer wie Weiber, reifes Alter und blühende Jugend, umfangreiche Gruppen und zahlreiche Einzelstatuen, stark bewegte und ruhige, hoch pathetische wie tief gemüthvolle Darstellungen umfaßt, lehren uns diese Werke einen Künstler kennen, dessen Schöpfungskraft selbst über diejenige des Skopas, mit dem Praxiteles sich auch in den Gegenständen so vielfach begegnet, noch um ein Beträchtliches hinausgeht. Zweitens aber empfiehlt sich ein genaues Erwägen dieses ganzen weiten Kreises der von Praxiteles behandelten Gegenstände insbesondere dadurch, daß dasselbe uns nicht allein vor dem einseitigen Eindruck bewahren kann, welcher, wie schon gesagt, aus der alleinigen Kenntnißnahme der berühmtesten und näher bekannten Werke nur allzuleicht hervorgeht, sondern weil dasselbe fast allein im Stande ist, einer falschen Auffassung auch dieser berühmtesten Arbeiten entgegenzuwirken. Denn allerdings tritt uns in den Schilderungen der Aphrodite von Knidos, des thespischen Eros u. a. Meisterwerke bei den Alten die formelle, ja die sinnliche Schönheit um so häufiger entgegen, je anziehender sie dem Blicke des gewöhnlichen Beschauers und je schwieriger es für einen solchen sein mußte, durch sie hindurch eine höhere, ideale Auffassung des Meisters wahrzunehmen. Es kann nun freilich dies Moment der sinnlichen Schönheit im Kunstcharakter des Praxiteles in keiner Weise und grade so wenig wie bei Skopas hinweggeläugnet, und es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß bei Praxiteles grade so gut, wie bei anderen Künstlern, bei Myron, Phidias, Polyklet, der Ruhm gewisser Werke vor anderen mit deren wirklicher relativer Vortrefflichkeit unter den Arbeiten des Meisters in Zusammenhang stehe; wenn aber darauf hingewiesen wird, daß dieser Ruhm in einer späteren Zeit zu allernächst von der Auffassungsweise und dem Auffassungsvermögen eben dieser Zeit abhangt, so hat das für Werke wie die berühmtesten des Praxiteles noch eine ganz andere Bedeutung als für die der älteren Meister; mit anderen Worten, es kommt bei einem Zeus oder einer Athene des Phidias, bei Polyklets Hera und seinem Doryphoros, bei Myrons Diskobolen oder Ladas oder seiner Kuh die Auffassungsweise der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, weit weniger in Frage als bei den berühmtesten Werken des Praxiteles. Denn die göttliche Erhabenheit und Majestät der phidias'schen Götterbilder, die streng formale Schönheit polykletischer Athletenstatuen, der kunstvolle Rhythmus und die lebensvolle Naturwahrheit myronischer Gestalten wurde entweder vom Beschauer empfunden und verstanden oder nicht; in letzterem Falle konnten solche Werke überhaupt keinen nachhaltigen Eindruck machen, mißverstanden aber konnten sie nicht werden. Wohl dagegen konnte dies eine nackte Aphrodite des Praxiteles; mochte auch der feinfühlige Mensch in ihr noch so sehr und noch so deutlich die Göttin der Liebe und der Schönheit erkennen, für grobsinnliche Menschen, wie das von Lukian (in den Erotes) grade in ihrem Verhalten gegenüber dem Werke des Praxiteles sehr fein geschilderte Paar von Liebesrittern, oder selbst für Menschen von prosaischem Gemüthe war sie Nichts mehr und Nichts weniger als ein in allen Theilen wunderbar schönes, nacktes Weib. Daraus allein erklärt sich zur Genüge, was das Alterthum von grobsinnlichen Eindrücken mehrer praxitelischen Werke zu berichten weiß, welche Eindrücke z. B. phidias'sche Statuen schon als ganz bekleidete nicht hervorrufen konnten. Wer aber den

Kunstcharakter des Praxiteles nicht nur allein nach den berühmtesten Werken des Meisters, sondern vollends nach den Wirkungen beurteilen will, den diese auf bestialische Menschen ausgeübt haben, wer den schmutzigen Klatsch, der sich an diese Werke knüpft, als für unsere Auffassung maßgebend betrachtet, der muß über Praxiteles nothwendig falsch urteilen. Das Correctiv unserer Auffassung liegt in der Berücksichtigung des hier Hervorgehobenen und in derjenigen der anderen zahlreichen Werke des Meisters, in denen das Element des sinnlich Schönen entweder ganz zurücktritt oder doch in keinerlei Weise vorherrscht. Werke der Art, und sie bilden die überwiegende Mehrzahl unter den Arbeiten des Praxiteles, hätte dieser nicht schaffen können, wäre ihm zu schaffen nicht in den Sinn gekommen, wenn er ausschließlich der Meister sinnlich reizender Schönheit gewesen wäre, als welcher er nur zu oft betrachtet wird. Und endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, sage man nicht, diese Werke schuf er in öffentlichem Auftrage, die anderen, sinnlich schönen, aus dem eigenen Triebe seines Genius heraus, denn das ist theils nicht wahr, theils unnachweisbar, oder beruht endlich auf einer verkehrten Auffassung dessen, was sich ein Künstler auftragen läßt und was er auszuführen ablehnen wird. Ein Meister wie Praxiteles wird ganz gewiß Nichts übernehmen, was seinem Genius nicht entspricht, worin er nicht glauben darf, diesen seinen Genius mit Erfolg walten zu lassen; und wenn man denn die oben angeführten Tempelbilder der Zwölfgötter, der Hera, Leto, Artemis, des Poseidon und Apollon, des Trophonios und Hermes, in denen von sinnlicher Schönheit als solcher nicht die Rede sein kann, als bestellte Arbeiten geringer anschlagen will, als die beiden Aphroditen, die nackte knidische und die bekleidete koische, die Praxiteles zu Verkauf stellte, also nicht in directem Auftrag arbeitete, so darf man wohl entgegnen, daß der Eros von Parion, daß der Dionysos in Elis und andere Werke voll sinnlicher Schönheit auch bestellte Werke waren oder als solche mit Grund betrachtet werden können, während z. B. die beiden großen Erzgruppen des Koraraubes und der Zurückführung der Persephone schwerlich bestellt, sondern die freien Schöpfungen des Meisters waren.

Nach diesen Vorbemerkungen darf ohne weiteres Bedenken zur Schilderung der uns näher bekannten Meisterwerke des Praxiteles übergegangen werden.

Die knidische Aphrodite[49]). Über die äußere Erscheinung dieser berühmtesten aller Aphroditestatuen, um derentwillen Viele nach Knidos reisten und für deren Überlassung der König Nikomedes von Bithynien den Knidiern vergebens die Zahlung ihrer gesammten Staatsschulden anbot, läßt sich aus schriftlichen Berichten und aus Nachbildungen, unter denen knidische Münzen[50]) (s. Fig. 78) einen besonderen Anspruch auf Berücksichtigung haben, Folgendes feststellen. Die Göttin stand in einem eigenen tempelartigen Bauwerke, welches von beiden Seiten her zugänglich war, damit man das Bild in allen Richtungen vollkommen sehn könne. Aus parischem Marmor gearbeitet war sie vollkommen



Fig. 78. Münze von Knidos mit der Aphrodite des Praxiteles.

nackt; während sie aber mit der rechten Hand den Schooß bedeckte, ließ sie aus der erhobenen linken das letzte so eben abgestreifte Gewand über eine Vase fallen, in der wir uns Salböl denken dürfen; die Nacktheit der Göttin war also durch das Bad motivirt, Aphrodite war aufgefaßt, als ob sie sich eben bereite, in die Fluth hinabzusteigen. Die Last des leise nach links gebeugten Körpers ruhte auf dem rechten Fuße in einer sehr beweglichen Stellung, welche durchaus nicht auf längere Dauer berechnet oder auf solche auch nur möglich ist, und welche die gesammten Reize des himmlischen Leibes gleichsam nur in einem flüchtigen günstigen Momente dem Auge des Beschauers enthüllt. Von einem solchen weiß die Göttin selbst Nichts, nur ein unwillkürliches, echt weiblich schamhaftes Gefühl lenkt die Bewegung ihrer rechten Hand, das Haupt ist nicht emporgerichtet, das Auge schaut nicht hinaus in größere oder geringere Ferne, als wolle sich die Badende vergewissern, nicht überrascht zu werden, sondern das Haupt ist zur Seite gewandt und das Auge ist der Hand gefolgt, die das letzte Gewandstück gleiten läßt. So steht sie da, ein über alle Maßen herrliches Weib, und wenn über das schöne Antlitz, welches von leichtgewelltem und zierlich geordnetem Haar umrahmt, besonders in der Stirn und in der feinen Zeichnung der Brauen und in dem feuchten Glanze des schmal geöffneten freundlichen Auges bewunderungswürdig war, wenn über dies schöne Antlitz und den leise geöffneten Mund ein sanftes Lächeln glitt, so erklärt sich dieses, welches der holdlächelnden Kypris der homerischen Poesie ohnehin so natürlich ansteht, leicht aus der ganzen Situation und aus dem natürlichen Behagen beim Einsteigen in das erquickende Bad. Nicht aber war dies Lächeln ein selbstgefälliges oder gar ein herausforderndes, nicht war der feuchte Glanz des Auges ein solcher, der einen Zug von Sinnlichkeit oder sinnlicher Lüsternheit bezeichnete, das dürfen wir mit der größten Bestimmtheit behaupten, einerseits weil selbst die besseren Nachbildungen im Marmor einen solchen Zug, der bei Aphroditebildern so gewöhnlich ist, nicht haben [51]), andererseits weil Lukian, der zu der Schilderung seines aus allen schönsten Statuen zusammengesetzten Idealbildes Haar und Stirn und Brauen und das feuchtglänzende Auge von Praxiteles' Knidierin entnimmt, dieses seines Idealbildes keusches und unbewußtes Lächeln von Kalamis' Sosandra entlehnt; denn was wäre das für ein weibliches Idealbild, das mit den Augen sinnlich sehnsüchtig dreinblickte und zugleich von keuscher Schamhaftigkeit übergossen wäre.

So viel können wir über die äußere Erscheinung und über den darin sich aussprechenden Geist dieses einzigen Kunstwerkes feststellen; allerdings wetteifern namentlich die Epigrammendichter in witzigen Einfällen, in denen sie die überschwängliche Schönheit desselben preisen, aber ihre Ausdrücke sind so allgemeiner Art, daß sie uns eine speciellere Vorstellung, als die, welche wir uns gebildet haben, nicht zu vermitteln vermögen. Wichtiger als diese Lobpreisungen ist für unsere Auffassung der Umstand, daß nicht allein diese Epigramme, sondern daß auch ein so feiner Schriftsteller wie Lukian das Werk des Praxiteles so gut wie die Athene des Phidias das wahre und vollendete Abbild der Göttin nennt, wie sie im Himmel lebt. Das ist deshalb wichtig, weil es uns lehrt, daß Praxiteles, mochte er die Formen seiner Aphrodite nach dem Modell der Phryne oder der Kratina bilden — und wo hätte er denn sonst wohl seine Studien machen sollen, um einen vollendet schönen weiblichen Körper zu schaffen, als an

den schönsten Weibern? — daß Praxiteles es wohl verstand, für einen feineren Sinn die Göttin im Weibe zur Anschauung zu bringen. Und gewiß wird uns diese Überzeugung bestärkt, wenn wir beachten, daß der Meister es wagte, in Thespiae eine Aphrodite neben dem Bilde der Phryne aufzustellen, denn es kann doch wohl keinem Zweifel unterliegen, daß hier alle Welt auf den ersten Blick die Göttin vom menschlichen Weibe unterschied, und daß der Künstler in den beiden Statuen gleichsam das gegebene Modell und dasjenige hingestellt hat, was über menschliches Maß hinaus ein Künstlergenius aus dem Modell zu entwickeln vermag. Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will, wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete vor die Aphrodite von Melos im Louvre; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthum besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das je im Marmor gebildet wurde, und doch, wer verkennt die Göttin?

Daß freilich die praxitelische Aphrodite den Charakter strenger und etwas kalter Hoheit der Statue von Melos oder auch nur den Ernst gehabt habe, den z. B. die in Arles gefundene Aphrodite im Louvre (Clarac pl. 342. 1307) zeigt, ist mit Grund zu bezweifeln; sie muß nach Allem was wir über sie wissen ungleich holdseliger und anmuthvoller gewesen sein. Können uns also jene Statuen füglich nicht zur Vergegenwärtigung des von Praxiteles geschaffenen Aphroditeideals dienen, so ist es sehr bedenklich, dasselbe in anderen, späten Arbeiten zu suchen. Selbst diejenigen Statuen, welche als Nachbildungen der Knidierin gelten [52]), haben das Motiv der Composition, welches wir aus der Münze von Knidos kennen, keineswegs streng gewahrt, ja zum Theile nicht unbeträchtlich und nicht unbedenklich umgestaltet, wie denn z. B. die Statue in München (s. Anm. 51), die wohl unter allen den Preis verdient und allerdings einen höchst reinen und keuschen Eindruck macht, das Gewand nicht fallen läßt, sondern wie zur Verhüllung des Busens an sich zieht und nicht seitlich nieder, sondern vorwärts und etwas empor blickt [53]). Wo aber die Composition, wo mit ihr die ganze künstlerische Grundlage des Werkes so verändert worden, sollen wir da nicht annehmen, auch der Geist und der Ausdruck des Kopfes, aus dem besonders der Geist spricht, sei ein anderer geworden? sollen wir nicht glauben, eine Zeit, welche alle Naivetät der Composition des Praxiteles verwischte, habe mit rauher Hand noch viel eher den Hauch des Göttlichen verwischt, der des großen Meisters einziges wirkliches Abbild der Aphrodite umschwebte? sollen wir nicht sagen dürfen, daß die Verschmelzung göttlicher Hoheit mit der vollkommensten sinnlichen Schönheit eine That sei, die einem großen Genius, nicht aber mäßiger begabten Nachahmern gelingen kann? Schwerlich würde es Jemand einfallen irgend eine der Nachbildungen der praxitelischen Statue, um von solchen wie die mediceïsche Venus oder von anderen Werken ihres Gleichen, die ein längst überwundener Irrthum auf das Vorbild des Praxiteles bezog, ganz zu schweigen, als Inbegriff des Aphroditeideals oder als künstlerische Verwirklichung der Aphrodite des Homer zu nennen. Denn erst eine Verschmelzung der Göttlichkeit der Aphrodite von Melos mit der zarten Schönheit etwa der münchener Statue würde den Begriff der homerischen Göttin decken, und nur wer sich diese Verschmelzung vollzogen denken kann, dürfte eine Vorstellung der praxitelischen Aphrodite im Geiste schauen. „Denn die Totalität ist, wie Feuerbach (nachgel. Schriften 3, 60) sagt, das Wesen des wahren Ideals,

während es in der Natur der Sache liegt, daß in den späteren Kunstschöpfungen (schon weil sie Nachahmungen waren) das Grundideal sich nach allen seinen Theilen gleichsam auseinanderlegt und in den einzelnen Nachbildungen bald mehr von seiner erhabenen, bald mehr von der anmuthigen Seite erscheint.“

Die Statuen des Eros. Was wir über die praxitelischen Erosstatuen thatsächlich feststellen können ist das Folgende. Der thespische Eros [54]), welchen nach einem Epigramm Praxiteles der Phryne als Lohn ihrer Liebe schenkte, oder den sie nach dem Berichte des Pausanias (SQ. 1224) ihm ablistete, war von ihr nach Thespiae gestiftet und dort, aufgestellt zwischen einer Aphrodite und Phrynes eigenem Bilde von Praxiteles, mit der Cultusweihe belegt, so daß er nur mit Verletzung der Religion durch Caligula und nach seiner Zurückgabe wieder durch Nero weggeführt werden konnte. Er war von pentelischem Marmor, hatte Flügel, die später, vielleicht von Nero, nicht zum Vortheil des Werkes vergoldet wurden und war, obgleich sicherlich mit dem Bogen, vielleicht auch dem Pfeil in der gesenkten Rechten ausgestattet, dennoch nicht als thätiger Bogenschütze aufgefaßt, sondern stand ruhig vor sich hinblickend da, Liebeszauber erregend, wie ein Epigramm sagt, nicht mit dem Pfeile schießend, sondern durch den feurigen Blick des Auges. Irgendwie bekleidet war er wohl nicht, ob ein abgelegtes Gewand neben ihm über einen Baumstamm oder Felsen gehängt dargestellt war, ist ungewiß und eben so ungewiß ist, ob wir von ihm Nachbildungen nachzuweisen vermögen. Der sogenannte Eros von Centocelle im Vatican [55]), der am häufigsten genannt wird, wenn es sich um Nachbildungen des thespischen Eros handelt, ist ein Fragment, welches vor Allem nach besser erhaltenen Wiederholungen ergänzt werden muß, ehe man über sein Verhältniß zum Eros des Praxiteles urteilen darf. Eine dieser Wiederholungen, in Neapel [56]), zeigt diese Gestalt jetzt freilich als Einzelfigur, es ist aber im höchsten Grade fraglich, ob die Composition ursprünglich für eine solche gedacht ist. Es kommt nämlich eine zweite Wiederholung, im Louvre [57]), vor, welche den Eros mit einer zu seiner Rechten auf den Knieen liegenden Psyche gruppirt zeigt, die bittend zu ihm emporschaut und die er mitleidsvoll oder gerührt anblickt. Da nun an dem neapeler Exemplar die Beine mit dem unteren Theile des Stammes und der Basis modern sind, so kann auch mit ihm ursprünglich eine Psyche gruppirt gewesen sein, wodurch allein die ganze Composition erst klar wird. Gleiches wird nun füglich auch von dem vaticanischen Torso gelten; wollte man aber auch behaupten, derselbe und auch der neapolitaner Eros seine Einzelstatuen gewesen, so bleibt immer noch zu berücksichtigen, daß mehr als ein Beispiel lehrt, wie gelegentlich eine Figur aus einer Gruppe entnommen worden ist, um etwas verändert als Einzelstatue aufgestellt zu werden [58]), während sich für die Ergänzung von ursprünglich als Einzelstatuen componirten Figuren zu Gruppen schwerlich sichere Beispiele werden nachweisen lassen. Ist aber die hier in Rede stehende Erosfigur ursprünglich mit Psyche gruppirt gewesen, so fällt aller Zusammenhang zwischen ihr und dem thespischen Eros des Praxiteles weg. Den sehr schönen Eros in London [59]) aber kann man, abgesehn davon, daß sich an seiner Bedeutung als Eros zweifeln läßt, seiner Flügellosigkeit wegen mit dem praxitelischen nicht verbinden, und somit dürfte dieser noch zu suchen bleiben.

Der Eros in Parion [60]) wird uns im Gegensatze zu dem thespischen ausdrück-

lich als „nackt“ (nudus d. i. γυμνός) geschildert, was nicht allein und nicht sowohl von dem Mangel der Bekleidung als vielmehr von demjenigen der Waffen (Bogen und Köcher oder Fackel) zu verstehn ist. Er war also waffenlos, hielt dagegen in den Händen einen Delphin und eine Blume, zwei Attribute, welche seine Herrschaft über Meer und Land bezeichnen und ganz besonders für Parion, seiner Lage und seinen sonstigen Culten nach, passend gewählt waren. Geflügelt war auch er und wird als lächelnd und sanft geschildert. Obgleich es keineswegs an Kunstdarstellungen fehlt, welche den Eros mit den hier genannten Attributen (dem einen oder dem anderen) zeigen, kann ihrer doch keine als sichere Nachbildung des praxitelischen Eros gelten; ob sich eine solche unter falsch restaurirten Marmorstatuen findet ist wenigsten bis jetzt unbestimmbar.

Für den dritten Eros [61]) bietet die Beschreibung des Kallistratos nach Abzug aller Phrasen folgende Züge. Derselbe war ein blühender Knabe, der geflügelt den Bogen in der linken Hand hoch erhob, während er die Rechte mit umgebogener Handwurzel gegen das Haupt bewegte. Er ruhte mehr auf dem linken Fuße und scheint eine bewegliche Stellung gehabt zu haben, worauf man die Worte beziehn kann, er habe geschienen auch des Schwunges durch die Luft Herr zu sein. Der Rhetor nennt ihn weich, d. h. von fließenden Formen ohne Weichlichkeit, blühende Locken umgaben sein Haupt, sein Antlitz zeigte ein freudiges Lächeln und aus seinen Augen glänzte etwas Feuriges und doch Mildes. Jedenfalls ergiebt sich aus dieser Schilderung ein nicht ruhender und träumender, sondern handelnder und bewegter Eros voll Lebensfrische, „und wie sehr diese Auffassung des Eros der echt griechischen Natur des die Seele beflügelnden, zu jeder höheren im Sinne der Freiheit und Tüchtigkeit auszuführenden Handlung begeisternden Gottes entspricht, bedarf keiner weiteren Ausführung“ (Stark). Erhaltene Erosgestalten mit den wesentlichen hier in Frage kommenden Compositionsmotiven sind uns in nicht ganz kleiner Zahl erhalten; unter ihnen ist keine, welche nach Abzug unrichtiger Ergänzungen, namentlich der des rechten Armes, der Beschreibung des Kallistratos genauer entspricht, als eine Marmorstatue in der dresdener Antikensammlung (Nr. 273 des Hettner'schen Verzeichnisses), welche Fig. 79 nach Clarac (Mus. de sculpt. IV. pl. 645. Nr. 1467) wiedergiebt, eine Statue, deren antike Theile auch schön genug sind, um, wenngleich als eine späte Nachbildung, letzthin auf ein Original des Praxiteles zurückführbar zu erscheinen, und welche sich mit ihren, wenn auch sehr zarten und jugendlichen, doch bestimmt nicht knabenhaften oder kindlichen Formen den beiden andern praxitelischen Erosstatuen an die Seite stellt.

Ziehn wir nämlich die Summe dessen, was wir aus den Beschreibungen der praxitelischen Eroten für das Erosideal dieses Meisters entnehmen können, so erscheint als die erste Hauptsache, daß Praxiteles den Gott der Liebe nicht als spielendes Knäbchen, sondern in dem Lebensalter darstellte, in welchem der Knabe zum Jüngling wird. Und in der That gehört kein langes Nachdenken dazu, um einzusehn, daß dies die einzige Gestalt ist, in welcher Eros' wirkliches Ideal verkörpert werden kann.

Denn der Knabe weiß Nichts von Liebe, und die Erotenknaben der späteren Kunst vergegenwärtigen uns auch nicht die Liebe mit ihrem Langen und Bangen in schwebender Pein, sondern, wenn Etwas, die heiteren Spiele verliebter Tändeleien im Sinne der gleichzeitigen Poesie. Der reife Jüngling aber und der Mann


Fig. 79. Erosstatue in Dresden, vielleicht nach Praxiteles.

kann uns Eros eben so wenig vergegenwärtigen wie der Knabe, denn den reifen Jüngling und den Mann, wenn er ein Mann ist, kann nie die Liebe mit ihren Träumereien, mit ihrem Sehnen und mit ihrer Wonne der Wehmuth erfüllen und beherrschen, der Mann soll handeln, und wenn er liebt, so kann er und soll er mit kühner und frischer That den Gegenstand seiner Sehnsucht für sich erwerben und er wird uns verächtlich und widerwärtig, wenn er in thatenloser Sehnsucht dahinschmachtet. Wohl aber giebt es eine Zeit in unserem Leben, wo auch den Besten und Tüchtigsten von uns, und grade den geistig und gemüthlich Begabtesten am meisten das eine schwärmerische Gefühl der Liebe ergreift und im Sinnen des Tages, in den Träumen der Nacht beherrscht. Das ist die Zeit, wo der Knabe zum Jüngling reift, wo seine Sinnlichkeit erwacht, ohne daß er sich sinnlichen Verlangens bewußt ist, wo das reizbare Gemüth von jedem Strahle der Schönheit entzündet wird, wo die erregte Phantasie jede Schönheit zum Ideale steigert, wo der Mensch durch den Reichthum erwachender Gefühle, die er bisher nicht ahnte, zum Räthsel für sich selber wird, und wo er in jene bald freudige, bald wehmüthig weiche Träumerei versinkt, aus der wir ihn vergebens zu erwecken suchen und aus der er selbst sich nicht befreien mag. Das ist das Alter, in dessen Formen der Gott der Liebe, der nur dieses ist, allein verkörpert werden kann, und in welchem er von Praxiteles und überhaupt dieser Periode der Kunst in Anschluß an die Grundlagen verkörpert wurde, welche schon die vorige Periode für die Erosbildung so gut wie für die nackte Darstellung der Aphrodite gelegt hat [62]). In dem aber, was uns von den in Praxiteles' Eroten zur Anschauung kommenden und durch sie im Beschauer erregten Stimmung überliefert wird, offenbart sich vollaus der Geist der jüngeren Periode der Kunst, derselbe, welcher in Skopas' megarischer Erotengruppe lebt und auf den die Schöpfungen der vorigen Periode höchstens vorbereitend hinweisen konnten.

Der Apollon sauroktonos [63]) ist in nicht wenigen Wiederholungen in Marmor und einem kleinen Exemplar in Erz (in der Villa Albani) auf uns gekommen, von denen Fig. 80 das Exemplar im Louvre wiedergiebt, bei dem hauptsächlich nur die rechte Hand, die einen Pfeil halten müßte, unrichtig restaurirt ist. Plinius sagt in der Aufzählung der Erzwerke des Praxiteles: er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm herankriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe auflauerte, welchen man den „Eidechsentödter" nennt. Der

Charakter und die Situation der Statue, soweit sie der Augenschein bietet, ist durch diese Worte freilich gegeben, aber eine Erklärung enthalten sie nicht. Eine solche ist auch noch immer nicht mit Sicherheit gefunden, namentlich geben die von verschiedenen Seiten gemachten Versuche die Composition mit der Mantik in Zusammenhang zu bringen, wozu die allerdings bekannte mantische Natur der Eidechsen den Anlaß bot, oder derselben einen tieferen sacralen Sinn unterzulegen, zu den gerechtesten Bedenken Anlaß, und es ist nach dem ganzen Charakter der Composition weitaus am wahrscheinlichsten, daß es sich um Nichts, als um ein Spiel handle, welches wenigstens ein Mal (in einem Vasenbilde) auch bei einem menschlichen Knaben vorkommt und zu dem die Schnelligkeit der Eidechse gleichsam herauszufordern scheint: es gilt den Versuch, das flinke Thierchen zu treffen. Danach wäre also der Name „Sauroktonos“ allerdings gerechtfertigt, allein so wie dieser sicher kein Cultname Apollons, und wohl nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythontödter“ der Statue beigelegt ist, so ist das ganze Werk als ein mythologisches Genrebild aufzufassen, dergleichen von dieser Periode an auch in anderen Kreisen, namentlich dem des Dionysos und der Aphrodite, keineswegs selten sind. Die Stellung des jungen Gottes werden wir uns so motivirt zu denken haben, daß er in nachlässiger Ruhe an einem Baum gelehnt mit einem Pfeil spielte, wobei er wahrscheinlich den Kopf in die linke Hand des aufgestützten linken Armes lehnte. Das Herauflaufen der Eidechse am Stamm bringt ihn in Bewegung, der linke Arm streckt sich und macht das Thierchen stutzen, die rechte Hand zückt den Pfeil und die Geschicklichkeitsprobe beginnt. Wenn demnach dieses Werk des Praxiteles auch tieferen idealen Gehaltes entbehrt, so ist es, wie mit Recht bemerkt worden, durchaus geeignet uns von einer Eigenschaft der praxitelischen Kunst, von ihrer Anmuth, eine klare Vorstellung zu geben, während es zugleich in Auffassung und Formen den Geist der Unschuld athmet. Eine Copie aber, die vaticanische, hat auch noch in der Behandlung des Kopfes und Haares eine strengere Behandlungsweise bewahrt, welche dem allzu



Fig. 80. Apollon sauroktonos im Louvre, nach Praxiteles.

genrehaften Eindruck, den die anderen Exemplare machen, entgegenwirkt und uns zeigt, wie gewöhnliche Copistenhände den feineren Reiz von den Werken dieses Meisters abstreiften.

Dionysos. Von den praxitelischen Statuen des Dionysos kennen wir den in Elis aufgestellten (oben Nr. 23) und den mit Methe und Staphylos gruppirten (Nr. 9) direct nicht näher; wir sind also hier wiederum auf den von Kallistratos beschriebenen Dionysos (Nr. 24) angewiesen, von dem der Rhetor folgende sachlichen Züge darbietet. Die Statue, bei welcher mit vielen Worten die weiche und fließende Behandlung des Erzes gepriesen wird, welche dasselbe wie Fleisch erscheinen ließ, stellte den Gott in blühender Jugend dar, voll Weichheit und von Reiz umflossen, dem von Euripides in den „Bakchen" dargestellten Dionysos entsprechend; sein Haupt war mit Epheu bekränzt, welcher die Windungen der Locken aus der Stirn emporhielt. Bekleidet war er mit einem Rehfell und stand da die Linke auf den Thyrsos gestützt. Sein Antlitz war lächelnd und sein Auge strahlte Feuer wie im bakchischen Ergriffensein. Während die meisten dieser Züge sich bei nicht wenigen der erhaltenen Dionysosstatuen wiederholen, weichen dieselben allermeist im Ausdruck von der hier gegebenen Schilderung ab, insofern sie fast durchgängig, und zwar je nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit unverkennbarer, wohl einen schwärmerischen, nicht aber einen feurigen Blick haben, und sich nicht fröhlich, sondern wehmüthig bewegt zeigen, in einer Stimmung, welche durch den leichten Rausch edlen Weines vielfach bei jungen und zartgestimmten Menschen eintritt, während derbere Naturen zu lauter Lustigkeit angestachelt werden, wie sie sich in den Satyrn und Silenen der alten Kunst offenbart. Nichts desto weniger giebt es aber ein vorzügliches Kunstwerk, die großartig schöne Dionysosbüste des leydener Museums[64]), welche auch in diesem Punkte mit den Angaben des Kallistratos übereinkommt, nur daß ihr aufwärts strebendes Haar, in welchem die Epheutrauben liegen, von einer breiten Binde emporgehalten wird. Muß uns nun auch dieser Umstand abhalten, dieses Monument unmittelbar auf den Dionysos des Praxiteles zurückzuführen, eben so wie seine Zurückführung auf denjenigen des Skopas (oben S. 16) sich nicht näher begründen läßt, so beglaubigt doch die leydener Büste nicht allein im Allgemeinen die Aussagen des Kallistratos, sondern zeigt uns, wie Dionysos bei aller jugendlichen Weichheit schwungvoll und feurig aufgefaßt werden könne, und ist, da eben dies von der Statue des Praxiteles ausgesagt wird, wohl geeignet, dem Vorurteile mit entgegen zu wirken, als habe dieser Meister sich wesentlich im Kreise des Weichlichen und Sentimentalen bewegt.

Dionysos' Umgebung. An den Gott des Blühens und Gedeihens der Natur schließt sich ein Gefolge der allermannigfaltigsten Gestalten, männlicher und weiblicher, welche zum Theil in einer edeln, beinahe an den Gott selbst reichenden Bildung gefaßt werden, aber von da hinabwärts bis zu mehr als halber Thierheit sinken und in fast unzählbaren Stufen und Schattirungen bald als die Schützlinge des Naturgottes das Leben der Natur in Wald und Wiese personificiren, bald als Gefolgschaft des Weingottes die heitere und die reinsinnliche Seite der Wirkungen des Weines charakterisiren. Die erstere Art stellt sich in einer nicht unbeträchtlichen Reihe von jugendlich schlanken Satyrn, Knaben und Jünglingen dar, welche meistens in ruhigen Stellungen das Behagen des freien Naturlebens

zur Anschauung bringen, während die letztere Art von einer figurenreichen und wechselvollen Reihe bewegter Gestalten, als Satyrn, Silene, Pane und Paniske, sowie Bakchantinnen und Maenaden gebildet wird, welche den Taumel der Lust vertreten, die der Gott gewährt, oder den wilden Orgiasmus, den sein Cultus mit sich führt.

Praxiteles hat von diesen mannigfaltigen und verschiedenen Wesen des bakchischen Thiasos nicht wenige gestaltet; wir haben oben unter seinen Werken sowohl Satyrn, wahrscheinlich der edleren Art (Nr. 9, 27, 28), wie Silene, wildschwärmende ältere Satyrgestalten (Nr. 14), wie einen bocksfüßigen Pan (Nr. 10), endlich auch nicht wenige weibliche Figuren dieses Kreises, Methe, Nymphen und Thyaden gefunden, Arbeiten, in denen Praxiteles gleichsam Seitenstücke zu dem Chor der Meergeschöpfe von Skopas' Hand geschaffen hat. Daß wir unter den erhaltenen Kunstwerken keine bestimmten Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen vermögen, ist schon oben hervorgehoben, und nur nachdem hieran ausdrücklich erinnert ist, darf von einer in fast unzählbaren Wiederholungen auf uns gekommenen Statue eines Satyrn, von der Fig. 81 das Exemplar im capitolinischen Museum wiedergiebt, als von einer praxitelischen Erfindung die Rede sein, als welche sie fast ganz allgemein gilt, ohne daß wir sie als solche erweisen können [65]). Praxitelischer Geist leuchtet freilich aus derselben, sowohl was ihre Composition wie auch was ihre Formgebung anlangt, hervor, wie dies die tüchtigsten Autoritäten anerkennen, und schwerlich läßt uns die Vergleichung namentlich des Apollon Sauroktonos denselben Geist der Kunst verkennen, wenn wir nicht vergessen, wie der Gott sich zum Satyrn verhalten muß. Die schönen und fließenden Formen des Körpers zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit, jedoch ohne jenen Adel, welchen eine höhere göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit giebt, und ohne die Ausbildung, die der Körper den Übungen des Gymnasium verdankt. Zu ringen und zu kämpfen würde dieser Körper freilich nicht taugen, für ihn paßt nur das freie Umherstreifen,



Fig. 81. Satyr im capitolin. Museum, vielleicht nach Praxiteles.

ein Tanz mit den Nymphen oder diese behäbige Ruhe, die wir vor uns sehen, welche den Körper von oben bis unten durchdringt, den Arm auf die Hüfte stützen, den rechten Fuß fast nur schwebend, den Boden berühren läßt. Ein Pantherfell ist um die Schultern gehängt und verhüllt beinahe Nichts von den schönen Formen des Nackten; das Gesicht hat nur einen ganz leisen, fast unmerklichen Zug thierischer Bildung, und in den Formen der nach oben breiteren, nach unten an den Schläfen etwas schmaleren Stirn, von der sich in der Mitte die Haare ein wenig emporsträuben, endlich in der Stellung der Augen ist die für die Satyrn charakteristische Ziegenbildung höchst discret angedeutet, der die Form der Nase wenigstens nicht widerspricht. Die Ohren sind nach oben spitzig verlängert, das ziemlich reiche Haar ist nachlässig zurückgeworfen. Für die Bedeutung der Statue muß daran erinnert und davon ausgegangen werden, daß bei den Dichtern die Satyrn am Rande von Quellen und Bächen im Walde mit den Nymphen tanzend und spielend vorkommen, daß man sie einsam flötend in freier Natur, an Quellen malte, und daß man nicht selten Statuen von Satyrn an Brunnen aufstellte, wo zu der Musik des Wassergeriesels sich ihr Blasen zu gesellen schien. Nun flötet freilich unser Satyr nicht, sondern er ruht nachlässig und bequem auf einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlocal andeutet, und schaut mit leichtem und schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches und dem Rauschen der Wipfel. Und so erscheint er ganz und gar als die Personification der süßen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle, und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldesstille an heiterem und heißem Sommertage versetzt.

Nur von den wenigen im Vorstehenden besprochenen Werken des Praxiteles können wir Näheres feststellen oder vermuthen, von dem ganzen weiten Kreise seiner übrigen Schöpfungen wissen wir bisher Nichts, als was oben im Verzeichniß beigebracht worden ist. Bei dem Ruhme und der Vortrefflichkeit des Meisters ist es jedoch undenkbar, daß nicht eine bei weitem größere Zahl seiner Arbeiten vom späteren Alterthum mehr oder weniger genau copirt worden wäre, sehr wahrscheinlich deshalb, daß auch wir solche Nachahmungen noch besitzen, die wir als das was sie sind nur darum nicht erweisen können, weil die Angaben unserer Quellen über die Originale zu kurz und oberflächlich sind. Dieses schließt indessen unsere Berechtigung nicht aus, dem maßgebenden Einflüssen praxitelischer Kunst in der Vollendung nicht weniger Idealgestalten nachzuspüren, nur daß man sich nicht verleiten lassen darf, hier ohne bestimmte Gründe auf einzelne erhaltene Monumente hinzuweisen.

Als ein Gestaltenkreis, auf welchen Praxiteles besonders starken Einfluß gehabt hat, gilt nach ziemlich allgemeiner Überzeugung derjenige der Demeter. Eine unbestreitbare Thatsache ist zunächst, daß während unter den Werken keines einzigen der großen Meister der vorigen Periode eine Demeter genannt wird und in dieser jüngeren Periode außer Praxiteles nur noch Damophon von Messene, Eukleides und Sthennis die Göttin darstellten, der erste zwei Mal, die letzteren beiden je ein Mal, Praxiteles sich mit derselben in ganz hervorragender Weise befaßte und sie fünf Mal in sehr verschiedenen Situationen bildete. Auch in erhaltenen datirten Monumenten finden wir Demeter nur im Giebel und im

Cellafries des Parthenon, nicht aber als Cultbild. Es scheint demnach, als ob die Zeit bis auf Praxiteles (denn die drei anderen Künstler sind seine Zeitgenossen) sich an den aus uralter Zeit überkommenen Cultbildern der vielverehrten Göttin genügen ließ, und als wahrscheinlich kann gelten, daß keiner der Meister der vorigen Epoche ihr Ideal neu gestaltete. Während in Plastik und Malerei (Euphranor und Zeuxis) unserer Periode eine Reihe von neuen Bildern der Göttin genannt werden, gehört ihr unbestreitbar auch die schönste bisher auf uns gekommene Demeterstatue, jene in allem Betracht hochvorzügliche sitzende, im Temenos der Demeter und Kora in Knidos von Newton entdeckte (abgeb. b. Newton, Discoveries at Halicarnassus Cnidus and Branchidae pl. 55), in welcher man den Einfluß der Kunst des Skopas und Bryaxis erkannt hat, ohne gleichwohl sie dem einen oder dem anderen dieser Meister, neben welchen mit wenigstens gleichen Ansprüchen auch Praxiteles genannt werden könnte, zuzuschreiben. Aber auch unter den seit längerer Zeit bekannten Monumenten giebt es mehr als eine, nur bisher nicht erkannte und nicht richtig benannte Statue der Demeter, welche den Geist der jüngeren attischen Schule athmet, so vor allen ein in mehren Exemplaren (am schönsten im großen Saale des capitolinischen Museums [66]) erhaltener, gewöhnlich als Hera falsch benannter Typus, in welchem die muttermilde Segensgöttin in trefflichster Weise zur Anschauung gelangt, während ein anderer Typus [67]) mehr die erhabene Göttin aller Erdenblüthe und die Herrin der Mysterien vergegenwärtigt. Praxiteles aber hat Demeter außer im Kreise der anderen großen Götter erstens zwischen der Tochter und dem mystischen Sohne Jakchos offenbar in diesem Sinne als die hehre Göttin der eleusinischen Weihen und wohl ohne Zweifel in erhabener und reifer Mütterlichkeit umgeben von der blühendsten männlichen und weiblichen Jugend dargestellt; zweitens sodann als die segengebende Stifterin des Ackerbaus und der heiligen Satzungen der Civilisation (Thesmophoros) mit der Tochter und dem ersten Verbreiter ihrer Saaten, Triptolemos, in einer Gestalt und Stimmung, welche wir uns durch das eleusinische Relief (Anm. 34) vergegenwärtigen können. In zwei anderen Werken in den Erzgruppen des Koraraubes und der Übergabe der Tochter an den Gatten hat Praxiteles die Göttin in lebendigster dramatischer Situation dargestellt und wir dürfen wohl glauben, daß in der ersteren dieser Gruppen der Schmerz der Mutter in den schärfsten Zügen ausgeprägt und zu wahrhaft tragischem Pathos erhoben gewesen sei; denn alle nur halbwegs guten Darstellungen des Koraraubes in Reliefen [68]) zeigen uns die dem Räuber auf ihrem Schlangenwagen nachsetzende Demeter aufgelöst in eine an Verzweiflung grenzende Gemüthsaufregung. Die andere Gruppe dagegen, wenn wir auf ihren richtig erkannten Gegenstand und auf die Reproduction derselben in den in Anm. 37 genannten Vasenbildern, namentlich in dem ungleich vorzüglicheren ersteren derselben einen Schluß bauen dürfen, muß in Demeter die ganze tiefe Wehmuth jeder Mutter, die ihr geliebtes Kind dem fremden Manne dahingeben muß, in einer durch die Umstände und die Bedeutung der Personen gesteigerten Weise zur Anschauung gebracht haben. Diese beiden Demeterstatuen werden auf der Scala des Ausdrucks die eine grade so weit jenseits wie die andere diesseits der Niobe gestanden haben, mit der man sie allein würdig wird vergleichen dürfen.

Andere Götterkreise. Nächst dem Kreise der Demeter hat Praxiteles'

Genius sich nach Ausweis des Verzeichnisses seiner Werks besonders dem apollinischen zugewandt und auch in diesem wie in jenem mehre Gruppen geschaffen, in denen wir die Darstellung eines tiefen Gemüthslebens wenigstens vermuthen dürfen. So in den beiden Gruppen der Leto mit ihren Kindern (Nr. 6 und 7), welche letzteren Praxiteles nicht als Kinder, wie Skopas (oben S. 15), sondern in blühender Jugend der Mutter zur Seite stellte. Wenn wir lesen, wie die Poesie Leto feiert als die Mutter so herrlicher Kinder oder sie darstellt im freudigen Stolze über dies ihr Mutterglück, so mögen wir ahnen, wie in diesen praxitelischen Gruppen die Leto mit dem Ausdruck dieses freudigen, ja stolzen Muttergefühles eine herrliche und doch, wie die Poesie sie nennt, milde Matrone zwischen den glänzendsten und frischesten Bildern göttlicher Jugend dastand. Und auf Grund des schönen Gegensatzes, zu dem der Parthenonfries Poseidon und Apollon verbindet (Bd. I. S. 305) ist es gewiß nicht zu gewagt, zu glauben, Praxiteles habe sich diesen Gegensatz in seiner entsprechenden Gruppe (Nr. 8) nicht entgehn lassen, während ein noch reicher abgestuftes Bild matronaler Erhabenheit, jungfräulich strengen Ernstes und blühendster Mädchenunschuld in der Gruppe der zwischen Athene und Hebe thronenden Hera (Nr. 2) geboten sein mochte. Und wie mochte des Gottes edlere Natur in wiederum einer anderen Gruppe, der dionysischen (Nr. 9) über die seiner Begleiter, des Satyrn und der Methe hervorleuchten, welche reichen Contraste, harmonisch aufgelöst und verbunden mochten sich hier dem Auge darbieten.

Dies Alles sind freilich Bilder, welche wir nach dem bisherigen Stande unserer Monumentalforschung nur mit dem Auge des Geistes zu schauen vermögen, vorausgesetzt obendrein, daß unser Blick nicht durch Vorurteile geblendet ist. Daß es aber nicht Phantasmagorieen sind, welche wir uns so ausmalen, wird sich aus den folgenden Betrachtungen des über Praxiteles' Kunstcharakter Überlieferten wenigstens zum Theil ergeben. Um aber hier, wo es sich zunächst um die Werke des Meisters handelt, uns so nahe wie immer möglich an die Urkunde und an das mit Sicherheit Auszumachende zu halten, werden alle nicht direct belegbaren Vermuthungen über die Gestaltung, welche unter Praxiteles' Hand die von ihm dargestellten Gottheiten annahmen, zu unterdrücken sein, während den Bildwerken aus den Kreisen des Menschlichen noch eine kurze Betrachtung zugewendet werden möge. Am genauesten kennen wir aus Kallistratos' Beschreibung den Diadumenos (Nr. 38). Der Rhetor schildert auch ihn, wie den Eros, als einen weichen Jüngling auf der Grenze des Knabenalters und von liebenswürdiger Schönheit und macht abermals viele Worte über die fließende und fleischige Behandlung des Erzes. Das Motiv der Composition war das Umlegen einer breiten Binde (nicht einer Siegertaenie) um das Haupt, durch welche die Stirn von den über dieselbe herabfallenden Locken befreit wurde, während diese sich über den Nacken ausbreiteten. Der Jüngling schien sich zum Tanze anschicken zu wollen; seinem liebreizenden Blick aber waren Scham und Zucht gesellt und er glänzte in Freudigkeit[69]. Unter den andern Werken aus diesem Kreise sind die Statuen der weinenden Matrone und der lachenden Dirne (Nr. 41) besonders deswegen zu bemerken, weil nach Plinius' Zeugniß bei ihnen der Schwerpunkt der Erfindung in dem Ausdrucke der entgegengesetzten Affecte gelegen zu haben scheint. Nach einer wahrscheinlichen Vermuthung von Urlichs (Observationes p. 14) gehörten diese

Statuen, wie einige andere von anderen Künstlern, zu den Ornamenten des athenischen von Lykurgos vollendeten und neu ausgeschmückten Theaters und waren durch Motive der Komödie angeregt. Die Nachricht, daß die Buhlerin ein abermaliges Bild der Phryne gewesen sei, und daß man in ihr die Liebe des Künstlers und deren Lohn im Gesichte des Mädchens erkannt habe, scheint (nach Urlichs) Nichts als ein epigrammatischer Einfall zu sein. Von den übrigen Werken wissen wir Näheres nicht und wenden uns deshalb zu den Urteilen der Alten über Praxiteles' Kunst und zu dem Versuche, auf der Grundlage dieser Urteile und dessen, was uns die Werke gelehrt haben, ein einheitliches Bild von dem Wesen der praxitelischen Kunst zu entwerfen.

Nicht wenige antike Zeugnisse bei Dichtern und Prosaisten verkünden den Ruhm des Praxiteles, nennen ihn unter den größten Künstlern Griechenlands, ja stellen ihn zum Theil allein neben Phidias. Die meisten dieser Zeugnisse aber tragen zur Erkenntniß dessen, was wir zu erkennen streben: die Art der Größe des Künstlers, Nichts bei. Von Bedeutung sind in diesem Betracht nur diejenigen, welche Praxiteles' hohe Vorzüglichkeit insbesondere als Marmorbildner hervorheben, in sofern das Material, in welchem ein Künstler arbeitet, wie schon mehrmals hervorgehoben worden, für den Geist seiner Kunst von Bedeutung ist. Praxiteles beschränkte sich nicht, wie Skopas wesentlich, auf den Marmor; hochbedeutende unter seinen Werken waren in Erz gegossen, aber glücklicher war er nach Plinius in der Bearbeitung des Marmors, in der er nach demselben Zeugen sich selbst übertraf und der er, auch nach Ausweis seiner Werke seinen größeren Ruhm verdankt. Liegt hierin ein erster Zug seiner künstlerischen Verwandtschaft mit Skopas, so darf doch nicht vergessen werden, daß Praxiteles' Thätigkeit als Erzgießer ihn wiederum von Skopas unterscheidet und ihn, zunächst technisch, dann aber auch, da Material und Technik mit dem geistigen Gehalte der Kunstwerke im Zusammenhange stehn, in innerlicher und geistiger Beziehung als vielseitiger selbst noch über Skopas erhebt. Als Zeugniß für die große Sorgfalt, welche Praxiteles auf die Vollendung seiner Marmorwerke verwandte, mag auch die Nachricht angeführt werden, daß er die Technik der enkaustischen Malerei, welche bei der Färbung einzelner Theile an Marmorwerken in Anwendung kam, vervollkommnet hat, und daß er den großen Enkausten Nikias zur Ausführung dieser Malerei an manchen seiner Werke, die er selbst seine liebsten nannte, verwendete.

Auf die technische und formelle Seite der Kunst des Praxiteles oder überwiegend auf diese beziehn sich ferner noch die folgenden Zeugnisse der Alten.

Am wenigsten bedeutend für die Bestimmung des Charakters praxitelischer Arbeiten ist das Lob, welches ein unbekannter aber kunstsinniger Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Armen der praxitelischen wie den Köpfen der myronischen und den Torsen (genauer der Brust) der polykletischen Statuen spendet. Wäre dies Lob auf die Arme der knidischen Aphrodite oder des thespischen Eros oder sonst einer der jugendlichen Gebilde unseres Meisters zugespitzt, oder wären wir berechtigt, was wir nicht sind, dasselbe als in der Art zugespitzt zu verstehn, so dürfen wir dasselbe als ein Zeugniß für besonders feine Grazie betrachten, etwa wie die vielfach wiederholten Lobpreisungen rafaëlischer Madonnenhände. Da das Zeugniß aber ganz allgemein lautet, so werden wir es

nur dann zu verwerthen vermögen, wenn wir es in Gegensatz bringen dürfen zu dem leisen Tadel, welcher in Beziehung auf die Bildung der Glieder, allerdings nicht bei demselben Schriftsteller, gegen den Bildhauer und Maler Euphranor und gegen den Maler Zeuxis ausgesprochen wird, welche beiden großen Künstlern die Glieder im Verhältniß zum Körper etwas zu schwerfällig und massenhaft bildeten, und wenn wir andererseits an Lysippos denken, von dem gesagt wird, er habe, um die Schlankheit seiner Statuen zu fördern, die Köpfe kleiner und die Gliedmaßen schmächtiger und trockener dargestellt als ältere Bildner. Praxiteles dagegen, so würde der Sinn des Zeugnisses sein, wußte die Glieder, namentlich die Arme, im reinsten Ebenmaß, im schönsten Verhältniß zu der Gesammtheit des Körpers und, warum sollten wir das nicht glauben, bei allen den sehr verschiedenen Gegenständen, die er darstellte, mit besondern fein abgewogener Schönheit zu bilden.

Bedeutender scheint, richtig verstanden, eine andere Stelle. Cicero (de divinat. 2, 21. 48. SQ. Nr. 1297) spricht von einem durch den Zufall gebildeten Panskopf von Marmor und sagt: das ist kein Wunder, denn es stecken ja selbst praxitelische Köpfe im Stein. Das ist ein ähnlicher Ausspruch wie der Michel Angelos, die Statuen steckten im Stein, nur müßten sie herausgeholt werden. Offenbar soll hier durch die Worte: „selbst praxitelische Köpfe“ etwas ganz Vorzügliches, ein Höchstes in seiner Art bezeichnet werden, und das wird auch nicht durch eine Parallelstelle (ibid. 1, 13. SQ. Nr. 1186) aufgehoben, wo es nach Anführung derselben Geschichte heißt, es mag wohl eine Art von Figur zu Tage gekommen sein, nur nicht eine solche, wie sie Skopas macht. Denn, will man auch darauf kein Gewicht legen, daß hier von Figur, dort von praxitelischen Köpfen die Rede ist, so ist grade Skopas der Praxiteles verwandteste Künster, und die Hervorhebung praxitelischer Köpfe als ein Höchstes wird nicht beeinträchtigt, wenn Skopas an dem gleichen Lobe theilnimmt. Worin der Vorzug praxitelischer Köpfe vor denen anderer Meister bestanden habe, wird freilich nicht gesagt, und nur die Betrachtung der ferneren Zeugnisse dürfte uns berechtigen, denselben in hoher individueller Schönheit und feinem seelischen Ausdruck zu suchen. Daß in diesen Stellen Praxiteles und Skopas nur als Marmorbildner genannt seien und daß an ihrer Stelle eben so gut jeder andere Künstler stehn könnte, das muß in Abrede gestellt werden.

Ohne Frage das wichtigste Zeugniß aber von denjenigen, die zunächst die formelle Seite der praxitelischen Kunst angehn, steht bei Quintilian an derselben Stelle (12, 10, 8 und 9), welche schon für Phidias, Polyklet und Demetrios benutzt worden ist, und zwar im so genauem Zusammenhange mit dem von diesen Künstlern Ausgesagten, daß das Ganze nochmals hergesetzt werden muß. „An Fleiß und würdevoller Schönheit (decus) übertrifft Polyklet die Übrigen, doch gestehn wir, um Anderen nicht zu nahe zu treten, zu, daß ihm, dem von den Meisten die Palme zuerkannt wird, die Erhabenheit abgeht. Denn gleichwie er der menschlichen Form würdige Schönheit über die Natur hinaus beigelegt hat, so hat er die Majestät der Götter nicht erfüllt, ja er soll selbst das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben. Was aber Polyklet abging, das war Phidias und Alkamenes verliehen. Doch war Phidias ein größerer Künstler in der Darstellung der Götter als in derjenigen der Menschen,

im Elfenbein aber weit über alle Nebenbuhlerschaft erhaben, und hätte er auch Nichts als die Minerva in Athen und den Juppiter in Olympia gemacht, durch dessen Schönheit er der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügte; so sehr entsprach die Majestät des Werkes dem Gotte selbst. Von Praxiteles aber und Lysippos sagt man sehr richtig, sie seien der Naturwahrheit nahe gekommen (accessisse), denn Demetrios ist in derselben zu weit gegangen und hatte es mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit abgesehn.“

Indem für die Theile dieses Urteils, welche Phidias, Polyklet und Demetrios angehn, auf früher Vorgetragenes verwiesen wird, sind hier die Praxiteles direct angehenden Worte besonders in's Auge zu fassen. Er und Lysippos sind der Naturwahrheit nahe gekommen, sagt unser Gewährmann, und diese Annäherung an die Wahrheit stellt er in doppelten Gegensatz einerseits gegen die göttliche Erhabenheit phidias'scher und genen die über natürliches Maß hinaus gesteigerte (stilisirte) Schönheit polykletischer Werke, andererseits gegen den bloßen Realismus des Demetrios. Alles kommt hier offenbar darauf an, die Art der Naturwahrheit des Praxiteles mit einem Worte zu bezeichnen, welches dieselbe in ihrer Stellung zu diesem doppelten Gegensatze erläutert; und da wird sich kaum ein besseres Wort finden lassen, als Individualismus. Die großen Künstler der vergangenen Zeit schufen nicht Individuen, sondern Typen; Phidias Typen des höchsten geistigen Daseins, Polyklet Typen der absoluten Formschönheit, Myron, der hier auch seine Stelle finden kann, Typen des intensivsten animalen Lebens und der höchsten körperlichen Bewegung. Natürlich soll die Kunstweise der drei großen Meister mit dem hier gewählten Ausdruck nicht etwa erschöpfend bezeichnet werden, denn sie hat ja allerdings noch ganz andere Seiten; aber das hier Berührte bildet das Unterscheidungsmerkmal derselben von der Kunst des Praxiteles, die ebenfalls noch andere Seiten hat, das Unterscheidungsmerkmal der Stilisirung von der Naturwahrheit, die deshalb als Individualismus erscheint, weil sie nicht aus der Natur Abstrahirtes darstellt, sondern sich mit der Schönheit und Vollkommenheit begnügt, welche die ungestört schaffende Natur im Individuum als ihre vollkommensten Leistungen zu Tage fördert. Die Realisten im anderen Gegensatze streben ebenfalls nach Naturwahrheit, nach Individualismus, aber sie geben das Moment der Schönheit auf; nicht die individuelle Schönheit, sondern die individuelle Eigenthümlichkeit, auch die häßliche, auch die in der freien Entwickelung gehemmte, ist ihr Augenmerk. Praxiteles dagegen ist der Naturwahrheit nahe gekommen, während er das Moment der Schönheit festhielt.

Diesen Individualismus der Schönheit haben nach Quintilian Praxiteles und Lysippos gemein. Dennoch offenbart er sich in diesen, in manchem Betracht grundverschiedenen Künstlern verschieden. Wie ihm Lysippos nachstrebte, das wissen wir, es war durch die äußerste Feinheit der Formgebung, die sich auch in den kleinsten Einzelheiten, z. B. in der Bildung der Haare darthat; wie er sich bei Praxiteles offenbarte, ist zunächst nicht überliefert, und wir müssen daher versuchen es aus der Verbindung verschiedener Merkmale abzuleiten. Vielleicht wird man sich begnügen müssen, den Individualismus der praxitelischen Werke in ihrer Mannigfaltigkeit zu erkennen, vermöge deren Praxiteles den directesten Gegensatz zu dem am meisten typisch formenden Künstler Polyklet bildet, aber

auch zu Phidias, der in der Darstellung der Götter größer war als in der der Menschen, und zu Myron, der, ausschließlich der Darstellung des Körperlichen zugewandt, die Seele nicht ausdrückte. Eine größere Mannigfaltigkeit als die der praxitelischen Arbeiten scheint kaum denkbar, wenn der Meister aber Alter und Jugend, Männer und Weiber, Götter und Menschen mit gleichem Glück zur Darstellung zu bringen weiß, worauf beruht das, wenn nicht auf dem Individualismus? Vielleicht also müssen wir uns begnügen, den Individualismus des Praxiteles, die Naturwahrheit seiner Werke in dieser Mannigfaltigkeit zu erkennen, vielleicht aber auch ergiebt sich aus den folgenden Betrachtungen noch ein anderes Moment, um den Individualismus des Praxiteles zu charakterisiren.

Die Besprechung des quintilianischen Urteils hat uns schon von der Darstellung der formellen Seite des praxitelischen Kunstcharakters zu derjenigen der innerlichen und geistigen hinübergeleitet; sachgemäß hat jetzt der antike Ausspruch über unseren Künstler zu folgen, von dem nicht mit Unrecht gesagt ist, er müsse füglich den Eckstein der ganzen Untersuchung bilden, und der es wesentlich mit dem geistigen Theil des praxitelischen Kunstschaffens zu thun hat. Praxiteles, sagt Diodor von Sicilien (im Anfange der Fragmente seines 26. Buches SQ. Nr. 1298) ist derjenige Künstler, welcher im höchsten Grade die Bewegungen des Gemüths im Steine darzustellen wußte. Die Bewegungen des Gemüths (*τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*) sagt unser Gewährsmann, mit einem Worte, welches die Griechen für die ganze Scala der Erschütterungen unseres Innern von der zartesten Regung des Gefühls bis zum tosenden Sturm der Leidenschaft, von der heiteren Freude zum tödtlichen Schmerz gebrauchen, und Praxiteles ist der Künstler, der diese Bewegungen im höchsten Grade (*ἄκρως*) darzustellen wußte; nicht als ob nicht andere Künstler sie auch dargestellt hätten, aber er that es mehr als alle Anderen, verstand es besser als alle Anderen, das bewegte Innere in der Form zur Anschauung zu bringen. Was will dieser Ausspruch Anderes, als den Schwerpunkt der Kunst des Praxiteles bezeichnen? Und es scheint in der That, daß er denselben vollkommen bezeichnet, daß alle übrigen Seiten des Kunstcharakters unseres Meisters aus diesem Grundprinzipe seines Strebens entweder folgen oder sich mit demselben zu schönster Harmonie verbinden.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, um uns den vorstehenden Satz zur Überzeugung zu bringen, die verschiedenen Bewegungen des Gemüths, welche Praxiteles in seinen Werken zur Anschauung brachte. Fröhliche und ausgelassene Lustigkeit steht in der lachenden Buhlerin und in den bakchisch lärmenden und schwärmenden Satyrn schwermüthiger Trauer in der weinenden Matrone und tiefer Wehmuth in der Demeter Katagusa gegenüber; wir fanden freudige Jugendlust besonders in dem Diadumenos und dem dritten Eros neben der wildesten Leidenschaft in der Demeter der Gruppe des Koraraubes; würdevolle Muttermilde durften wir in der Demeter der beiden Gruppen mit ihrer Tochter und Jakchos und Triptolemos voraussetzen, Mutterfreude von Stolz überglänzt in Leto zwischen ihren Kindern; sinnliches Behagen trat uns in dem Satyr, jugendliche naive Anmuth in dem Sauroktonos entgegen; heitere Selbstgefälligkeit wird sich in dem sich schmückenden Mädchen (Nr. 42), kühner hervortretende Sinnlichkeit in den Porträts der Phryne ausgesprochen haben, während bei der knidischen

Aphrodite ein Hauch des sinnlichen Behagens die göttliche Erhabenheit in die Sphäre des menschlichen Empfindens versetzte.

Mit dem Streben nach feiner Entwickelung der Seelenbewegung hangt sodann, um dies gleich hier anzufügen, eine Compositionsweise zusammen, welche uns einzelne Male, so in seinen drei Eroten, in Aphrodite und Phaëton, auch unter Skopas' Werken begegnet, bei Praxiteles aber ungleich häufiger auftritt und augenscheinlich weiter aus- und durchgebildet ist: die Zusammenstellung kleinerer Gruppen von zwei und drei, nicht eigentlich durch eine scharf ausgeprägte dramatische Handlung verbundener Personen, in denen verschieden abgestufte oder auch entgegengesetzte Affecte zur Anschauung kommen, die wie Consonanzen oder Dissonanzen wirken, so einerseits die weinende Matrone und die lachende Dirne, Aphrodite und Phryne, andererseits Dionysos mit Träubling und Trunkenheit, die apollinischen und demetreïschen Gruppen und andere mehr, die in diesem Sinne zum Theil oben schon näher beleuchtet wurden. Dagegen sind ausgedehnte Compositionen vieler Figuren wie die tegeatischen Giebelgruppen oder die Achilleusgruppe des Skopas unter Praxiteles' Werken, wenn wir von der, grade auch dieses Umstandes wegen, zweifelhaften Niobegruppe absehn, nicht nachweisbar; denn die bakchische Gruppe Nr. 14 (Maenaden, Karyatiden und Silene) kann sich schwerlich mit den skopasischen Compositionen auf eine Linie stellen, die Gruppen des Koraraubes und der Katagusa sind wahrscheinlich auf drei Personen beschränkt gewesen, und die Herakleskämpfe in den Giebeln des Herakleion in Theben kann man vollends als größere einheitliche Compositionen nicht auffassen.

Bei der Besprechung des Skopas ist schon darauf hingewiesen, daß und warum für den Künstler, der die Darstellung der Leidenschaften zum geistigen Mittelpunkte seines Strebens macht, die Jugendlichkeit der Gestalten gewissermaßen Bedingung ist. Auch für Praxiteles ist dies im vollen Maße anzuerkennen. Aber die Scala der Gemüthsbewegungen, die Praxiteles ausdrückt, ist größer als die des Skopas; während dieser es vorwiegend mit den intensiveren Bewegungen des Gemüths zu thun hat und sich demnach überwiegender im Kreise der Jugend hält, ist Praxiteles keine Regung der Seele fremd, und demgemäß umfassen seine Bildwerke fast alle Lebensalter. Hier muß aber noch auf einen anderen Punkt aufmerksam gemacht werden. In der Äußerung der Bewegungen des Gemüths mehr als in sonstigen Beziehungen sondern sich die Individuen von den Individuen, kein Mensch zürnt und liebt, äußert Schmerz und Freude, lacht und weint wie der andere. Deshalb kann der Ausdruck der Gemüthsbewegung nur dann wahr sein, wenn er durchaus individuell ist; wird dieser Individualismus aufgegeben, so wird der pathetische Ausdruck hohl und maskenhaft. Das ist der Punkt, wo das Innerliche mit dem Formellen der praxitelischen Kunst sich berührt, das ist zugleich der tiefere Grund, warum Praxiteles auf den Individualismus angewiesen war, warum er sich an die im Individualismus liegende Naturwahrheit hielt. Weil aber Praxiteles nicht Realist war, wie Demetrios, weil er in seinem Individualismus die Schönheit als Grundprinzip der Kunst festhielt, mußte er vorwiegend als Bildner der Jugend und des Weibes erscheinen, denn in der Jugend und im Weibe tritt das Moment der naturgemäßen, individuellen Schönheit am stärksten hervor. Es ist demnach sehr begreiflich, daß die Darstellungen der Aphrodite und des Eros, daneben des Iakchos, Apollon, Dionysos zu

seinen vorzüglichsten Leistungen zählen. Jedoch ist Praxiteles weit entfernt von aller Einseitigkeit und nicht wie Polyklet auf die glatten Wangen der Jugend beschränkt, noch auch auf ruhige Situationen; die weiche Schönheit ist nur ein Moment seiner Kunst, und so gut die individuelle Schönheit, wenn auch modificirt, beim Manne wie beim Weibe, im höheren wie im zarteren Alter, in der Bewegung wie in der Ruhe, in der Anstrengung wie in der Behäbigkeit hervortreten kann, bildet Praxiteles neben Gestalten des Weibes in der Jugendblüthe auch solche im reifen Alter (Demeter, Leto, Hera) und neben den feinen Junglingsfiguren auch Männer in vollster Kraft der Entwickelung, wie im höheren Alter (Poseidon, Zeus, Hades, Trophonios). Und so wie die Schönheit des Individuums durch die höhere oder niedrigere Entwickelung des Geistes- und Gemüthslebens tausendfach modificirt werden kann, ohne darum aufzuhören, so schafft Praxiteles neben Idealgestalten, Tempelbildern, in denen das Alterthum die wahren Abbilder der Gottheiten erkannte, auch sinnlich bewegte Phantasiewesen, wie die Satyrn und Nymphen, und stellt Personen aus dem wirklichen Leben, ja aus einer niederen Sphäre des Lebens dar.

In der Verschmelzung dieses individuellen Momentes in der Formgebung mit dem subjectiv seelisch Bewegten im Ausdruck liegt die Größe unseres Künstlers und das Wesen der praxitelischen Kunst.

Idealbildner ist Praxiteles, insofern als er niemals sein Streben auf die rein körperliche Schönheit beschränkt, als in keinem Falle sein Streben nur auf die Form, auf das Äußerliche und Sinnliche allein gerichtet ist, sondern indem es ihm gilt die bewegte Seele in der entsprechenden Form des Körperlichen zur Anschauung zu bringen, und er demgemäß bald die zarte und sinnliche, bald die kräftige und ernste Schönheit darstellt. Das begründet seine Verwandtschaft mit Skopas, diese Verwandtschaft, die es erklärlich macht, wie das Alterthum bei der Gruppe der Niobe zweifeln konnte, welchem der beiden Meister sie gehöre. Skopas aber ist nicht allein, wie oben angedeutet, leidenschaftlicher, pathetischer als Praxiteles, sondern auch reiner idealisch gestimmt als dieser, sofern er seltener in den Kreis des Reinmenschlichen herabsteigt. Das Gesagte aber begründet auch den Zusammenhang des Praxiteles mit der Gesammtrichtung der attischen Kunst von Kalamis an bis zu den Künstlern aus römischer Zeit. Dagegen ist Praxiteles auch wieder nicht Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne, weil er nicht supranaturalistische Ideen in übermenschlicher Form darstellt, auch nicht von der reinen Idee in seinen Bildungen ausgeht, sondern seine Kunst in die Verschmelzung des menschlich Seelischen mit dem reinmenschlich Körperlichen setzt.





Fig. 82. Gruppe der Niobe und ihrer Kinder.

VIERTES CAPITEL.

Die Niobegruppe [70]).

(Siehe die beiliegende Tafel Fig. 82.)

„Gleicher Zweifel (wie über eine Janusstatue) besteht darüber, ob die Niobe mit ihren sterbenden Kindern, welche im Tempel des Apollo Sosianus ist, ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei.“ Mit diesen Worten berichtet Plinius über die Gruppe der Niobe, und obwohl, wie der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt, der Zweifel über den Urheber sich zunächst daran knüpft, daß der Meister an dem Werke selbst nicht genannt war, obgleich einige Epigramme auf die Niobe Praxiteles als den Verfertiger nennen, obgleich mehr als ein bedeutender Kunstgelehrter nach wechselnden Gründen den Zweifel des Alterthums heben zu können und die Gruppe bald auf Skopas bald auf Praxiteles zurückführen zu dürfen glaubte [71]), so wird doch eine Entscheidung schwerlich möglich sein, und man wird anerkennen müssen, daß die Zweifel der alten Kunstkenner auch auf inneren Gründen beruhen, und folglich, daß, mögen Unterscheidungsmerkmale des Kunstcharakters der beiden großen Zeitgenossen vorhanden sein, wie sie in den vorigen Capiteln angedeutet sind, grade die Niobegruppe ein von dem so vielfach verwandten Geiste Beider durchathmetes Werk, ein Zeugniß eben dieser Geistesverwandtschaft war. Wenn wir es demnach wie die Alten unentschieden lassen müssen, wer von beiden Künstlern der Meister der Gruppe sei, so ist diese deshalb ein nicht minder schätzbares Denkmal der Kunst der Periode, von der wir reden und der Künstler, die wir kennen gelernt haben, ja vielleicht grade durch den Zweifel über den Urheber doppelt schätzbar, weil sie durch denselben für uns zum Zeugniß für die Kunst beider Meister, zu einem Denkmal der ganzen Periode in ihren höchstbegabten Vertretern wird. Aber auch ganz abgesehn von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung im engeren Sinne steht die Niobegruppe, obgleich nur in Copien von verschiedenem Werth auf uns gelangt, ihrer Erfindung nach, wie Welcker mit Recht sagt, dem Herrlichsten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist und den Geist und die eigenthümlich edle Bildung desselben am deutlichsten offenbart, zur Seite, „haben ihr allein von allen antiken Kunstwerken, die wir kennen, die in unsern Tagen der Betrachtung näher gerückten und eigentlich erst entdeckten Werke des Phidias (die Sculpturen vom Parthenon) nicht geschadet.“

Der Tempel des Apollo Sosianus, den zu Plinius’ Zeit die Gruppe schmückte, ist gegründet von C. Sosius, der im Jahre 716 der Stadt (= 38 v. u. Z.) unter Antonius als dessen Legat in Syrien und Kilikien befehligte, der den Antigonos von Judaea besiegte, Jerusalem eroberte und im Jahre 719 (= 35 v. u. Z.) in Rom einen Triumph feierte. Ohne Zweifel als Weihgeschenk für seine Siege erbaute er den wahrscheinlich vor der Porta Carmentalis gelegenen Tempel des nach ihm genannten Apollo, als dessen Bild er eine in Seleukia erworbene Cedernholzstatue des Gottes in der Cella aufstellte, während er zugleich den Tempel (an welcher

Stelle soll weiterhin erörtert werden) mit der ebenfalls aus Kleinasien und zwar höchst wahrscheinlich aus Seleukia am Kalykadnos (in Kilikien) entführten Gruppe des Skopas oder Praxiteles schmückte.

Die Gruppe nun, welche wir besitzen, galt lange Zeit für das Original, ist dies aber, wie die Verschiedenheit der Arbeit an den verschiedenen Figuren, ja sogar des zu denselben verwendeten Marmors neben der nicht seltenen Wiederholung mehrer dieser Figuren ohne allen Zweifel beweist, nicht. Dieselbe wurde im Jahre 1583 in einer Vigne an der Via Labicana, nahe bei der lateranischen Basilica in Rom gefunden, war, von dem Cardinal Ferdinand von Medici, dem späteren (1587) Großherzog von Toscana, für den Spottpreis von 14—1500 scudi angekauft, zuerst in Rom in der Villa Medici aufgestellt und kam 1775 unter dem Großherzog Peter Leopold nach Florenz, wo sie, ungewiß von wem, ergänzt, 1794 in einem eigens für sie erbauten Saale in den Uffizien aufgestellt wurde.

Die zusammen entdeckte Gruppe[72]) umfaßte außer der Mutter mit der jüngsten Tochter (Fig. 82. g. h.) sechs Söhne (Fig. 82. b. c. k. m. n. o.) und drei Töchter (Fig. 82. e. f. l.; über eine vierte s. unten) nebst dem Pädagogen (Fig. 82. i.). Außer diesen zwölf Personen sind noch mehre andere Statuen gleichzeitig und am gleichen Orte gefunden worden, welche man zu verschiedenen Zeiten als zu der Gruppe gehörig betrachtet hat. So rechnete man früher zu derselben noch eine männliche, seitdem als Diskobol erkannte Figur, ferner die Gruppe der Ringer in Florenz (abgeb. bei Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 149), eine ganz unzweifelhafte Statue der Polyhymnia und ein Pferd. Dies Alles ist als sicher nicht zugehörig nun ausgesondert. Dagegen ist über einige andere Figuren noch keine Einigkeit erzielt worden[73]). Von solchen Figuren, welche nicht zum ursprünglichen Gesammtfunde gehörend in älterer und neuerer Zeit zu der Gruppe gestellt worden sind, hat keine eine allgemeine Zustimmung gefunden, ausgenommen die von Thorwaldsen der Gruppe eingereihte knieende Jünglingsfigur in Florenz (Fig. 82. a), die man früher Narciß benannte. Wenn Andere statt ihrer den knieenden sogenannten Ilioneus in München in die Gruppe versetzen wollen, so hat das so gut wie gar keine Wahrscheinlichkeit für sich[74]). Demnach ist der Bestand der nach allgemeiner Überzeugung und dem gegenwärtigen Stande der Untersuchung zu der Gruppe gehörenden Figuren dieser: die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohne und außerdem vier Töchter und sechs Söhne, im Ganzen vierzehn Figuren, welche auf der Tafel Fig. 82 vereinigt sind.

Die Beantwortung der Frage, inwiefern wir in diesen vierzehn Figuren die Originalcomposition vollständig besitzen, hangt mit mancherlei Erwägungen, unter anderen auch damit zusammen, wie man sich die Gruppe ursprünglich aufgestellt denkt. Aber abgesehn von allen anderen Gründen, welche für die Annahme sprechen, daß uns mehre Figuren des originalen Ganzen fehlen, fällt schon die ungleiche Zahl der Söhne und der Töchter für diese Annahme in's Gewicht. Denn fast alle Schriftsteller des Alterthums, welche von der Zahl der Kinder Niobes reden, geben ihr eine gleiche Anzahl Söhne und Töchter, und zwar wird diese Zahl von überwiegend den meisten und besten Gewährsmännern aus der Blüthezeit der Poesie und Kunst und den ihnen folgenden späteren Schrifstellern auf sieben Söhne und sieben Töchter festgestellt. Demnach würden wir die Söhne vollständig besitzen, während uns zwei Töchter fehlen, die in überzeugender Weise unter

erhaltenen Kunstwerken noch nicht haben nachgewiesen werden können, eben so wie es nicht möglich ist, mit Sicherheit festzustellen, wie wir uns diese fehlenden Töchter zu denken haben. Es hangt auch dies zum Theil mit von der Frage über die Aufstellung ab, allein auch abgesehn von dieser wird es nach dem antiken Gesetze des Parallelismus und der Symmetrie, welches jede größere Gruppencomposition beherrscht und beherrschen muß, immer wahrscheinlich bleiben, daß dem todthingestreckten Sohne (Fig. 82. o.) eine todt oder sterbend daliegende Tochter entsprochen habe. Ferner wird man sich geneigt fühlen, auch für den Pädagogen mit dem jüngsten Sohne eine räumlich und geistig entsprechende Gruppe zu vermuthen, welche in der Mutter selbst eben so wenig wie in der Gruppe von Bruder und Schwester (c. d.) gefunden werden kann, so daß die Annahme nahe liegt, daß dem Pädagogen die Amme oder Wärterin der Königsfamilie entsprach, die wie jener eine wohlbekannte Figur der Tragödie ist, und die mit einer Tochter, wie jener mit einem Sohne gruppirt zu denken wäre. Doch bleibt dies natürlich nur Vermuthung und es läßt sich über die Composition dieser Gruppe nicht irgendwie absprechen. Ist das Vorstehende in der Hauptsache richtig, so würde die ganze Gruppe aus siebzehn Personen bestanden haben.

Die Frage, wie diese siebzehn Personen ursprünglich aufgestellt zu denken seien, hat nicht wenige Künstler und Kunstgelehrte beschäftigt. Plinius' Angabe, die Gruppe habe in Rom im Tempel (in templo) des sosianischen Apollo gestanden, ist erstens, wie das besonders Stark (S. 130) nachgewiesen hat, zu unbestimmt, um uns in den Stand zu setzen, selbst nur die Stelle nachzuweisen, wo die Gruppe in Rom in dem von C. Sosius errichteten Gebäude gestanden hat, so daß nur die eine Vermuthung [75]), die Gruppe sei im Freien vor dem Tempel aufgestellt gewesen, ausgeschlossen scheint. Zweitens aber würde selbst die Ermittelung der Aufstellung in Rom für die ursprüngliche Aufstellungsart in Griechenland nicht unbedingt maßgebend sein, wie es z. B. sehr wahrscheinlich ist, daß die skopasische Achilleusgruppe in Rom anders aufgestellt worden ist, als sie es in Griechenland war (s. oben S. 16 f.). Wir sind deshalb auf die Momente angewiesen, welche in der Gruppe selbst liegen, und diese sind leider nicht in dem Maße, wie man es wohl wünschen möchte, entscheidend. So ist es denn auch möglich gewesen, daß, je nachdem von diesen Momenten das eine oder das andere als bestimmend aufgefaßt wurde, sehr verschiedene Aufstellungsarten vorgeschlagen worden sind. Die früheste Anordnung, welche in Rom im Garten der Villa Medici beliebt war, kennen wir aus den ältesten Abbildungen bei Perrier (Segmenta nobilium signorum et statuarum, Romae 1638. vgl. Stark S. 12. u. S. 222) und seinen Copisten; sie ist eine durchaus malerische, auf und an einer Felsenmasse, „ganz im Sinne der Bernini'schen Kunst“ (Stark). Auf einen ähnlichen Gedanken ist ganz neuerlich Friederichs (Bausteine S. 242 ff.) gekommen, und zwar auf Anlaß der einen Felsen darstellenden Basen der florentiner Figuren und einiger andern Exemplare unter den Wiederholungen, von den F. meint, sie allein genügen nicht, um das Aufwärtsstreben mehrer Personen zu erklären. Doch wird schwerlich weder die Berufung auf die Gruppe des „farnesischen Stiers“ (unten Fig. 102) mit ihrem zackigen Felsenterrain, noch diejenige auf die analoge Anordnung eines Reliefs mit Niobiden (s. Stark S. 138) und einer anderen Niobidendarstellung (in Athen, s. Stark S. 112 f.), über deren Kunstgattung (ob Gruppe,

ob Relief) und Aufstellungsart wir gleichmäßig im Unklaren sind, ausreichen, um für den Gedanken sonderlichen Glauben zu erwecken, den Friederichs für sicher erklärt, „daß die Gruppe wie ein Hautrelief aufzufassen" und auf einer „ansteigenden und auf der andern Seite abfallenden Fläche, auf deren höchstem Punkte die Mutter steht, in einer mehr malerischen Composition" aufgestellt zu denken sei. Andere Neuere schlugen vor, die Figuren und Einzelgruppen getrennt in Nischen aufgestellt zu denken; dem aber widerspricht der innige Zusammenhang des Ganzen und dem widersprechen die Stellungen mehrer Figuren. Dasselbe gilt auch von Starks Annahme, die Statuen haben in den Intercolumnien eines Tempels oder ähnlichen Gebäudes gestanden. Die Analogie, welche für diesen Vorschlag angezogen wird, die Aufstellung der Nereidenstatuen in den Intercolumnien des s. g. Nereidenmonumentes von Xanthos (s. das XI. Capitel) ist in doppelter Weise unzutreffend. Denn erstens ist die Aufstellungsart jener Statuen keineswegs verbürgt und zweitens sind die unter sich in Größe, Bedeutung und Composition gleichartigen Nereidenstatuen mit den in allen diesen Beziehungen verschiedenen Statuen der Niobegruppe so durchaus unvergleichbar, daß ein Schluß selbst von der verbürgten Aufstellungsart der einen auf die der anderen in keiner Weise gestattet ist [76]). Nach abermals einem anderen Vorschlage sollen wir die ganze Gruppe ähnlich wie die Erzgruppe des Lykios (Band 1, S. 328 f.) im Halbkreise geordnet denken; auch dem aber widerspricht eine Reihe verschiedener Umstände [77]). Den größten Anklang fand lange Zeit eine Hypothese, die Cockerell und Welcker in verschiedener Weise zu begründen gesucht haben, nämlich die Niobegruppe sei ursprünglich für den Giebel eines griechischen Apollontempels bestimmt gewesen. Besonders die in verschiedenen Abstufungen abnehmende Höhe der Figuren, von der im Verhältniß zu ihren Kindern kolossal gehaltenen Niobe bis zu dem todt hingestreckten Sohne schien nicht allein für die Giebelgruppe passend, sondern auf eine solche gradezu hinzuweisen; außerdem aber hielt man die Darstellung in ihrer inneren Bedeutung für den geeignetsten Schmuck eines Apollontempels, in sofern in Niobe menschlicher Übermuth, der sich gegen die Götterherrlichkeit Apollons und Letos erhoben hatte, furchtbar gestraft und die Macht des Gottes mit dem silbernen Bogen in erschütternder Weise verkündigt wird. Neuerdings sind aber gegen die Giebelaufstellung der Niobegruppe so ernstliche Bedenken erhoben worden, daß auch sie als unhaltbar gelten muß. Ein Theil derselben knüpft sich an das Maß der Figuren. Es ist dargethan worden [78]), daß die Figuren, wie wir sie besitzen, sich in kein Dreieck einordnen lassen, welches der richtigen Gestalt eines griechischen Giebels entspräche. Gegen die sich hier erhebenden Schwierigkeiten wird sich die Giebelaufstellung auch durch die Annahme [79]) nicht retten lassen, daß bei den Figuren in dem Originalwerke durch die verschiedene Höhe der Sockel das zur Einordnung in das Giebeldreieck erforderliche Maß hergestellt und ausgeglichen worden sei, denn mit Recht ist dagegen geltend gemacht worden [80]), daß die so starke Hervorhebung des felsigen Terrains einer Einordnung der Gruppe in einen architektonischen Rahmen und dem doch immer festzuhaltenden ornamentalen Charakter einer Giebelgruppe widerspreche. Andererseits hat eine sorgfältige Betrachtung aller uns ihrem Gegenstande nach bekannten Giebelgruppen, die Erwägung ihres idealen Gehaltes und ihrer Bezüglichkeit zu den Gottheiten der mit ihnen geschmückten Tempel [81]) zu

dem Ergebniß geführt, daß die Niobegruppe von allen Giebelgruppen sehr verschieden und daß ihre Paßlichkeit zum Schmucke des Giebels eines Apollontempels allermindestens sehr problematisch sei.

Will man sich nun nach dem Allem nicht bescheiden, daß wir über die Aufstellungsart der Niobegruppe vollkommen im Dunkeln sind, so wird wohl nur die einzige Annahme übrig bleiben, daß, so wie sie in Rom nach Plinius' Ausdruck in templo füglich in einer der das eigentliche Tempelgebäude umgebenden Hallen gestanden haben kann [82]), sie auch in ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte einen ähnlichen Platz im Peribolos des Tempels eingenommen habe, da an eine Aufstellung im Innern der Cella bei einem Bildwerke, welches keine religiöse Weihe gehabt haben kann, schwerlich zu denken ist. Daß die Niobegruppe in fortlaufender Reihe der Figuren auf gemeinsamer Basis und vor einer Wand aufgestellt [83]) einen guten Eindruck mache, davon kann man sich vor so aufgestellten Abgüssen und auch aus Fig. 82 überzeugen; am wenigsten spricht gegen dieselbe die Hervorhebung zweier Flügel durch die abnehmende Höhe der Figuren, denn grade dies giebt dem Ganzen Zusammenhalt und lenkt das Auge auf die ideale Mitte, die Mutter hin. Die einzige Frage bleibt, ob man im Peribolos eines Tempels eine Halle wird annehmen können, welche die nöthige Tiefe gehabt hat, um dem innerhalb derselben stehenden Beschauer einen freien Gesammtüberblick über die ganze Gruppe zu gestatten? Und auch diese Möglichkeit wird man schwerlich unbedingt verneinen dürfen.

Doch genug dieser Erörterungen, welche zu einem bestimmten Abschluß doch schwerlich geführt werden können. Wenden wir uns der Gruppe selbst und zunächst ihrer poetischen Grundlage zu. Es ist von mehr als einer Seite darauf hingewiesen worden, daß die poetische Unterlage der vor uns stehenden plastischen Schöpfung mit Wahrscheinlichkeit in einer Tragödie zu suchen sei, und man hat auf die Niobe des Sophokles geschlossen, von der uns freilich nur wenige Fragmente neben einigen äußerlichen Nachrichten erhalten sind. Da wir nun aber aus eben diesen Nachrichten wissen, daß Sophokles Theben als den Schauplatz der Niederlage des Niobidengeschlechts und wahrscheinlich das Gymnasion als denjenigen wo die Söhne umkamen, nannte, und da man nicht annehmen darf, daß daselbst ein wildes Felsenterrain gelegen habe, so verhindern uns die Felsensockel unserer Statuen, insbesondere an dies poetische Vorbild zu denken, denn diese Sockel verlegen den Schauplatz unwidersprechlich auf ein gebirgiges Terrain, das wir auch nicht mit Welcker vor das Thor des thebanischen Königspalastes verlegen können. Einen gebirgigen Schauplatz unserer Scene dagegen, den Kithaeron oder Sipylos bezeugen mehre späte Quellen, und da von diesen besonders eine (Hygin) meistens aus der Tragödie schöpft, so werden wir eine solche, aber freilich eine nicht näher nachweisbare, als Vorbild unserer Gruppe anzunehmen haben.

In welchem Verhältniß nun die Einzelheiten der Gruppen zu diesem poetischen Vorbilde stehn, vermögen wir natürlich eben so wenig zu sagen, als wie diese uns unbekannte Tragödie den Stoff des Mythus behandelte. Dieser Stoff als solcher darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden, weshalb nur in gedrängter Kürze an dessen Hauptmomente erinnert werden möge.

Niobe, Tantalos' Tochter, die Gemahlin des Königs Amphion von Theben, war die Mutter eines zahlreichen Geschlechts blühender Söhne und Töchter. Ihre

Mutterfreude über die herrlichen Kinder trieb sie zum Übermuthe und sie überhob sich gegen Leto, der sie nach Pindar eine gar liebe Genossin gewesen war, prahlend, Leto habe nur zwei Kinder geboren, sie aber, Niobe, ihrer vierzehn. In diesem übermüthigen Stolze verbot sie den Thebanern, Leto und ihren Kindern Opfer zu bringen, und verlangte dagegen göttliche Verehrung für sich. Die beleidigte Gottheit aber strafte sie furchtbar an dem, was sie zur Sünde getrieben hatte, und unter den Pfeilen der Letoïden erlagen um Niobe alle ihre Kinder an einem Tage. Die entsetzliche Größe dieses Unglück machte Niobe erstarren und sie ward, von den Göttern in Stein verwandelt, an die einsamen Höhen des Sipylos versetzt, wo man ihr Bild in der uralten Gestalt eines trauernden Weibes zu erkennen meinte, von dem im ersten Buche unserer Betrachtungen (Band 1, S. 38) die Rede gewesen ist.

Die Gruppe vergegenwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar anwesend zu denken, aber schwerlich in Verbindung mit der Gruppe dargestellt gewesen[84]); von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehre Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand erhebt, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse, vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde, alle streben und lenken unsere Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht, schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Kniee, auch die jüngste Tochter im Arme der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoß erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken, eine dritte duckt sich angstvoll zusammen, und der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen und schon sehn wir, wie die Glieder sich lösen und wie sie hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen, hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie in uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheus! Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiß der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewußt zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen wunderbaren Gestalten nicht abwenden läßt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie im Laokoon; grade daß die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, daß sie dem sanften Ge-

schosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade daß der Übergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefaßt ist, machte es, wie Welcker mit Recht hervorhebt, möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Maße walten zu lassen, daß der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, daß hier groß und still der göttlichen Übermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. „Still wie eine geknickte Blume“, wie Feuerbach sagt, sinkt die sterbende Schwester zu den Füßen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hilfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht; auch der Pfleger der Kinder bemüht sich noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der knieenden Söhne noch ein Funke vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden läßt [85]). Welche immer aber auch das Maß der Haltung, der Stärke und der stillen Größe in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehrt, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. Feuerbach hat Niobe die Mater dolorosa der antiken Kunst genannt, und das ist waidlich nachgesprochen worden; und doch ist es eigentlich nicht viel mehr als ein gefällig lautendes Wort [86]). Denn nicht allein die schmerzenvolle Mutter ist Niobe, zunächst ist sie außerdem die stolze Königin, die ihre Würde und Hoheit auch in dem Sturme des Unglücks nicht vergißt. Diese Würde offenbart sich, wie Welcker sehr gut erinnert hat, in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. „Das ist eine naive weibliche Geberde, meint Welcker, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewußtsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein großes Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen, man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert Viel von ihrem großartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden Charakter.“ Man denke sich, wäre etwa hinzuzufügen, auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knieen in der Schwebe hält: der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen; daß aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um, wie wohl richtiger verstanden werden muß, demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, dies zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die großgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite



Fig. 83. Kopf der Niobe.

zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des großartigen Charakters, der Niobes bleibendes Eigenthum ist, und das des unsäglichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter läßt sie mit gebogenen Knieen und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer großen Seele läßt sie dennoch würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, von dem Fig. 83 eine Zeichnung in größerem Maßstabe

bietet, und das schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meißels gehört, zeigt uns, wie ein großer Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiß [87]). Niobe trotzt nicht mehr der siegreichen Übermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, die findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, daß sie diese als Rächer erkenne und ihnen zu zeigen, daß sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepreßten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des unteren, ein der Natur in größter Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heißer, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich groß und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Übermaß des Schmerzes.

Wenn wir uns im Vorstehenden behufs der Vergegenwärtigung des idealen Gehaltes und des dramatischen Zusammenhanges der Gruppe wesentlich an das florentiner Exemplar als das relativ vollständigste gehalten haben, so werden wir uns, um von der Schönheit der formellen Behandlung des Originals eine reine Vorstellung zu gewinnen, nicht an dasselbe, sondern an andere Wiederholungen einzelner Theile und Figuren zu wenden haben, welche der florentiner Copie mehr oder weniger weit überlegen sind. Die Krone von allen Niobidendarstellungen ist die im Museo Chiaramonti aufgestellte Wiederholung der zweiten Tochter e, welche wahrscheinlich aus Hadrians Villa in Tivoli stammt (abgeb. bei Stark Taf. 12 sehr schön, nach einer Photographie). Auch sie wird nur als Copie zu gelten haben, wofür mehr als die in der That wunderbar schöne Arbeit, der Umstand spricht, daß ihrer Basis jede Andeutung des felsigen Terrains fehlt, das, bei allen andern Wiederholungen vorhanden, ohne Zweifel dem Original angehört; gegenüber dem florentiner Exemplar aber wirkt sie wie ein frisch geschaffenes Originalwerk gegenüber einer ziemlich unfreien Nachbildung, und wird ohne Zweifel eine der herrlichsten bewegten Gewandstatuen genannt werden müssen, die wir besitzen, zu schön als daß man sich mit einem Holzschnitt an ihre Wiedergabe wagen dürfte [88]). Ähnlich, wenn auch nicht in gleichem Maße, ist dem florentiner Kopfe der Mutter, der etwas weichliche und rundliche Formen hat, ein solcher im Besitze des Herzogs von Yarborough (abgeb. in den Specimens of anc. sculpture I. 35—37) überlegen, vielleicht auch noch das eine oder das andere der übrigen bei Stark S. 231 f. verzeichneten Exemplare. Der todt daliegende Sohn o kehrt weit vorzüglicher als in dem florentiner Exemplar in München (Glyptoth. Nr. 141) wieder; und Ähnliches kann von andern Wiederholungen

besonders auch mehrer Köpfe gelten. Die besten Exemplare aber beweisen, daß das Original der Niobegruppe auch in Hinsicht der Ausführung wie von Seiten des idealen Gehaltes sich mit den allerhöchsten Leistungen der antiken Kunst messen darf.

Daß nun das Original aller der Copien, welche wir besitzen, das von Plinius im Tempel des sosianischen Apollo gesehene skopasisch-praxitelische Werk gewesen, das läßt sich allerdings mathematisch nicht beweisen, hat aber schon deshalb die allergrößte Wahrscheinlichkeit für sich, da wir von einer anderen nach Rom gebrachten Gruppe gleichen Gegenstandes und gleicher Trefflichkeit — und nur ein in Rom befindliches Werk kann den vielen Copien zum Grunde liegen — Nichts wissen, und da alle gelegentlich angestellten Versuche, ein anderes Vorbild unserer Niobiden nachzuweisen, sehr wenig glücklich genannt werden müssen. Wir dürfen die Niobegruppe, wie wir sie kennen, demnach getrost zur Charakterisirung der beiden großen Meister, zwischen denen ihre Urheberschaft streitig ist, benutzen. Beider! und grade das macht sie, wie schon gesagt, unschätzbar, besonders deswegen, weil sie in ihrer hoch idealischen Erfindung, ihrem tiefen Pathos und ihrem reichen dramatischen Leben, bei allem Reiz der sinnlichen Schönheit ihrer unvergleichlich lieblichen Gestalten, uns besser und klarer als alles Andere zeigen muß, der Schwerpunkt der Kunst eines Skopas und Praxiteles, das heißt der attischen Kunst dieser jüngeren Periode in ihren höchsten Leistungen, falle in das Gebiet des Idealen. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wahl dieses Gegenstandes und ist diejenige Darstellung desselben möglich, die uns vor Augen steht. Sicherlich aber wird diese Erkenntniß uns zu einem ahnungsvollen Schauen der uns verlorenen verwandten Werke der beiden Meister, der skopasischen Gruppen in Tegea und der Achilleusgruppe, der praxitelischen Gruppen des Koraraubs und der Katagusa befähigen, und wahrscheinlich wird sie uns auch diejenigen Werke der beiden Meister, die wir nur aus späten, sinnlich gefärbten Berichten oder aus mangelhaften Nachbildungen kennen, in einem anderen Lichte erscheinen lassen, als in demjenigen, in welchem sie uns, scheinbar in Übereinstimmung mit den Zeugnissen, in neuerer Zeit bisweilen dargestellt worden sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Genossen des Skopas und die Sculpturen vom Maussoleum.

Am Maussoleum in Halikarnassos arbeiteten neben Skopas mehre andere Künstler, zum Theil Athener von Geburt, von denen die meisten nachweisbar beträchtlich jünger waren als Skopas, auf deren Kunstrichtung einen Einfluß des Skopas anzunehmen demnach an sich wahrscheinlich ist, wenn wir sie auch nicht gradezu als Skopas' Schüler bezeichnen können. Nach Plinius' Angabe waren die

Sculpturen an der Ostseite des Maussoleums von Skopas, diejenigen im Norden von Bryaxis, an der Westseite von Leochares, an der Südseite vom Timotheos und das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des ganzen Bauwerkes von Pythis, der wahrscheinlich mit Phyteus (oder Pyteus) bei Vitruv identisch und der Baumeister des Maussoleums sein wird. Daß auch Praxiteles als an den Sculpturen dieses kolossalen Grabmals betheiligt genannt wird, ist schon erwähnt worden.

Von den hier genannten Künstlern ist uns Pythis als Bildner litterarisch gar nicht näher bekannt, während von seinem halikarnassischen Viergespann einige bedeutende Fragmente (s. unten) erhalten sind. Über Timotheos' Werke besitzen wir nur ein paar oberflächliche Notizen. Diesen gemäß war er sowohl Marmorbildner wie Erzgießer, arbeitete in Marmor einige Götterbilder, unter denen namentlich die Artemis auszuzeichnen ist, welche mit dem skopasischen Apollon in Rhamnus und der Leto von dem jüngeren Kephisodotos gruppirt oder zusammen aufgestellt war (oben S. 20) und mit diesen Statuen in den palatinischen Apollotempel nach Rom versetzt wurde, außerdem einen Asklepios in Troezen, während ein Akrolith des Ares in Halikarnassos entweder ihm oder dem Leochares beigelegt wird. Als Erzgießer wird er von Plinius unter den nicht wenigen Künstlern [89]) angeführt, welche „Atheten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde“ darstellten. Das ist eine von den allgemein gehaltenen Anführungen von Gegenständen der bildenden Kunst, deren wir bei Plinius noch einige finden und über welche wir der Aufklärung noch gar sehr bedürfen. So auch in dem vorliegenden Falle. Mögen wir unter den „Athleten“ Siegerstatuen verstehn oder auch Arbeiten im Sinne des myronischen Diskobols, des polykletischen Doryphoros, des lysippischen Apoxyomenos u. dgl., so ist doch schwer zu sagen, was Anderes als Gattungsbilder wir unter den „Bewaffneten, Jägern und Opfernden“ verstehn sollen. Als solche mögen diese Arbeiten immerhin ihre eigenthümlichen Verdienste in Composition und Formgebung gehabt haben, auch von weit größerer Mannigfaltigkeit der Erfindung gewesen sein, als wir in Plinius' summarischer Angabe nachweisen können, von hervorragendem individuellen Werthe aber werden sie schwerlich gewesen sein, da wir hervorragende Werke auch dieser Art, wie z. B. diejenigen des Lykios und Strongylion (Band I. S. 329. 335), des Praxiteles (oben S. 31) und des Leochares (s. unten) einzeln angeführt und wenigstens etwas näher charakterisirt finden. So weit wir bisjetzt in dieser Frage sehn, scheint in der bei nicht wenigen Künstlern, aber erst bei solchen dieser und der noch späteren Perioden, wiederkehrenden Wahl von Gegenständen, die sich kategorienweise anführen lassen, ein Charakterzug der Zeit zu liegen, einer Zeit, welche die minder hervorragenden Talente nöthigte für den Verkauf, für Zwecke des Privatlebens zu arbeiten, und Werke zu schaffen, die, ohne Anspruch auf hohe geistige Bedeutung oder großen idealen Gehalt zu machen, zu anmuthigem und würdigem Schmuck der um diese Zeit mit wachsender Bequemlichkeit ausgestatteten Wohnungen dienen konnten und wahrscheinlich gedient haben. Ist diese Beobachtung gegründet, so werden wir die in dieser Periode in stetem Wachsen begriffene Porträtbildnerei ebenfalls zum Theil wenigstens aus äußeren Gründen und nicht allein aus einer principiellen Tendenz der Kunst abzuleiten uns geneigt finden, woraus dann wieder folgen

dürfte, daß man die Porträtbildnerei nur mit Vorsicht als ein Moment in dem Kunstcharakter gewisser bedeutender Künstler behandeln darf.

Dies scheint seine Anwendung auch auf Leochares von Athen zu finden, welcher, schon Ol. 102. (372—368) thätig und in einem [pseudo]platonischen nach Ol. 103. 2 (366) datirten Briefe als tüchtiger junger Bildner erwähnt, etwa in der Mitte seiner Laufbahn mit Skopas in Halikarnassos arbeitend, bis in die letzten Jahre Alexanders des Großen (etwa Ol. 112 oder 113. um 328) thätig gewesen sein wird. Aus einer athenischen Inschrift nun sehn wir, daß Leochares mit einem anderen bedeutenden Künstler, Sthennis von Olynth zusammen die Porträtstatuen einer athenischen Familie, uns ganz unbekannter Bürgersleute, arbeitete, sowie von ihm auch eine vor 354 v. u. Z. von Konons Sohne Timotheos († 106. 3, 354) geweihte Statue des Redners Isokrates und diejenige eines bei Demosthenes erwähnten Eubulos von Probalinthos war. Im übrigen finden wir Leochares, und zwar nach dem platonischen Briefe zu schließen, der eine Apollonstatue erwähnt, von seiner Jugend an überwiegend mit idealen Gegenständen beschäftigte, im Porträtfache dagegen nur noch indem er die Familie Alexanders und den großen König selbst darstellte, und zwar in einer Weise, welche diese Arbeiten auf ein ganz anderes Gebiet als das der eigentlichen Porträtbildnerei versetzt. Denn das eine Mal war Leochares mit Lysippos zusammen an einer großen Erzgruppe thätig, welche Alexander auf der Löwenjagd darstellte, und die wir später genauer kennen lernen werden, das andere Mal bildete er Alexander nebst seinem Vater Philipp, seiner Mutter Olympias und Philipps Eltern Amyntas und Eurydike im Philippeion, d. h. dem Schatzhause des Philipp in Olympia aus Gold und Elfenbein, also aus einem Material, das sonst ausschließlich zu idealen, ja zu religiösen Gegenständen verwendet wird, und ohne Zweifel in einem Sinne, der eine durchaus ideale Auffassung nicht allein zuließ, sondern bedingte, gleichsam als ein heroisches, halbgöttliches Geschlecht.

Außer diesen Porträts finden wir unter Leochares' Werken ein denselben nahe stehendes Charakterbild, über dessen Bedeutung man sich indessen noch nicht hat einigen können [90]); am wahrscheinlichsten war dasselbe eine Gruppe, welche einen von der Komödie dieser Zeit verspotteten Sclavenhändler Lykiskos und einen, vielleicht von ihm feilgebotenen, Knaben, den letzteren mit dem ausgeprägten Ausdrucke verschmitzter Schlauheit darstellte und die vielleicht, wie die praxitelische Matrone und Dirne, als Schmuck des Theaters diente. Obgleich man in dieser Arbeit die Anklänge an Myrons und seiner Schüler Kunstrichtung zu finden geneigt sein mag, welche nur, dem Wesen unserer Periode gemäß, durch stärkeres Herausbilden des Charakterausdrucks modificirt erscheinen, so steht dieselbe doch unter den Werken des Leochares zu vereinzelt da, als daß man auf dieselbe weitere Schlüsse in Betreff des Charakters seiner Kunst gründen dürfte. Denn die übrigen Werke des Künstlers gehören dem mythologischen und zum Theil wenigstens dem ernstidealen Gebilde an. Drei Mal begegnen wir unter ihnen dem Zeus. Die erste dieser Statuen, welche auf der Akropolis von Athen stand, scheint ein Weihgeschenk gewesen zu sein, welches, neben dem alten Bilde des Zeus Polieus aufgestellt, gleichsam dessen künstlerische Verjüngung darstellte; sie ist nicht unwahrscheinlicherweise auf athenischen Bronzemünzen wiederzuerkennen [91]). Der zweite Zeus stand im Peiraeeus mit dessen Demenfigur gruppirt, der dritte stellte

den Gott als Donnerer dar und war unter dem Namen Juppiter Tonans später auf dem Capitol in Rom aufgestellt, wo Plinius sie des höchsten Lobes werth hält, ohne daß wir freilich nachweisen können, worin die Vorzüge der Statue bestanden haben. Zu den drei Zeusstatuen gesellen sich drei solche des Apollon, von denen die erste in ähnlichem Verhältnisse zu einem alten Bilde des Apollon Alexikakos, vor dessen Tempel sie aufgestellt war, gestanden zu haben scheint, wie der erste Zeus zum alten Bilde des Polieus [92]). Der zweite Apollon ist das von Platon erwähnte Jugendwerk des Meisters, welches für Dionysios von Syrakus angekauft wurde, und der dritte, vielleicht in der Gegend des Arestempels in Athen aufgestellt, war mit einer Binde im Haar oder sich eine solche um das Haar legend dargestellt [93]). Leider sind wir über diese Werke eben so wenig genauer unterrichtet, wie über den kolossalen akrolithen Ares in Halikarnassos, den Einige dem Leochares, Andere, wie schon gesagt, dem Timotheos beilegten, und der demnach jedenfalls ein Werk aus der Blüthezeit dieser Künstler war, die eine Generation jünger sind als Skopas. Einen um so bestimmteren und zugleich hohen Begriff von der Kunst des Leochares dagegen erhalten wir aus seinem vom Adler geraubten Ganymedes von dem ziemlich unzweifelhaften Nachbildungen, die vorzüglichste im Vatican, (Fig. 84) auf uns gekommen sind.

Plinius berichtet: „Leochares machte den Adler, welcher zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen anfaßte.“ Wir besitzen nicht wenige, auch in statuarischer Ausführung nicht wenige Darstellungen der Entführung des Ganymedes, welche von Otto Jahn [94]) zusammengestellt und trotz aller äußerlichen Ähnlichkeit sämmtlicher Exemplare nach zwei Weisen der Auffassung gesondert worden sind. In der einen Classe ist der Adler augenscheinlich das Thier des Zeus, sein Abgesandter, um den schönen Knaben dem liebeglühenden Gotte zu bringen, und dieser läßt sich von dem königlichen Raubvogel ohne Zeichen des Schreckens ja mit einem gewissen kindlichen Behagen, aber doch auch ohne eine Spur eines tiefer erregten Gefühles emporgetragen. Dieser Classe gehört das vaticanische Exemplar an. Die andere Classe faßt die Sache üppiger; hier ist der Adler augenscheinlich nicht der Vogel des Gottes, sondern der verliebte Gott selbst in seines Begleiters Gestalt; er neigt den Kopf über die Schulter des Lieblings, als wolle er die Lippen des schönen Knaben berühren, der seinerseits die Person seines Räubers durchaus zu erkennen scheint, und sich demselben in zärtlicher Neigung hingiebt. Diese Classe wird am vollendetsten vertreten durch eine Gruppe im archaeologischen Museum der Bibliothek von San Marco in Venedig [95]), von der sich übrigens, beiläufig bemerkt, noch sehr wohl zweifeln läßt, ob sie im Alterthume, wie jetzt, schwebend aufgehängt war und ob nicht vielmehr die Stütze verloren gegangen ist, und diese Auffassung erscheint weiter z. B. an der Halle von Thessalonike als Gegenstück der Leda mit dem Schwan [96]).

Jahn stellt es nach dieser von ihm zuerst wahrgenommenen feinen Unterscheidung als zweifelhaft hin, welche dieser beiden Auffassungsweisen auf das Original des Leochares zurückgehe. Aus zwei Gründen mit Unrecht. Erstens nämlich leidet Plinius' Ausdruck, der Adler scheine zu fühlen, wem er den Knaben bringe, ausschließlich auf diejenige Composition Anwendung, in welcher

der Adler als Adler, nicht als der verwandelte Zeus selbst erscheint, und zweitens findet das vorsichtige Ergreifen des Knaben durch die Gewandung nur auf die vaticanische Gruppe Anwendung, in welcher die lange Chlamys zwischen dem Adler und dem Ganymedes liegt und (was in der Zeichnung nicht ganz deutlich hervortritt) beiderseits von den Fängen des Adlers mit gefaßt wird, nicht



Fig. 84. Ganymedes vom Adler emporgetragen, nach Leochares.

aber auf die venetianer Gruppe, in welcher der Ganymedes nur einen kurzen Kragen um die Schultern trägt und der Adler den nackten Körper (und zwar nicht an der Rippenpartie, sondern an den Hüften) in den Fängen hält, an den er sich — nur allzu deutlich! — anschmiegt. So wird auf diesem Punkte bewiesen, was trotz dem was von einigen Seiten dagegen gesagt worden, als ungleich wahrscheinlicher gelten muß, daß nämlich eine keuschere und naivere Composition in späteren Wiederholungen des Gegenstandes sinnlicher und lüsterner gewendet worden ist, als das Gegentheil, daß eine ursprünglich stark sinnlich gefärbte Darstellung später veredelt und geläutert worden wäre. Dies Ergebniß aber, welches sich aus einer genaueren Betrachtung der Ledamonumente nicht weniger sicher gewinnen läßt, ist gegenüber der Neigung mancher neueren Schriftsteller, die Kunst dieser jüngeren attischen Schule als der Sinnlichkeit und selbst der Lascivität verfallen zu betrachten und darzustellen, von besonderer Bedeutung. Wer diese Ansicht nicht theilt, vielmehr in der Periode, von der hier geredet wird, nur einzelne Ansätze zum eigentlich Üppigen und Wollüstigen in der Kunst anzuerkennen vermag, der muß mit Freude ein Monument wie den in der kleinen vaticanischen Statue verbürgten Ganymedes von Leochares begrüßen, welches von einer so keuschen und edlen Auffassung eines an sich verfänglichen Gegenstandes Zeugniß ablegt, daß selbst das zarteste Gefühl von demselben nicht verletzt werden kann.

Das ist aber nicht das einzige Interesse der Gruppe. Dieselbe ist ein Wagniß der plastischen Kunst, aber ein mit dem größten Glücke gelungnes. Eine schwebende Gestalt zu bilden, eine Gestalt, welche den Boden auf keinem Punkte mehr berührt, geht eigentlich über die Grenzen der im materiellen, wuchtigen Stoff materiell darstellenden Bildhauerkunst hinaus; das Schweben thatsächlich zu machen, indem die Figur aufgehängt wird, wie dies heutzutage bei der erwähnten Gruppe in Venedig der Fall ist, heißt die Schwierigkeit nur umgehn und zwar in unkünstlerischer Weise. Denn es ist unmöglich das Aufhängungsmittel dem Auge ganz zu entziehn, oder, wenn dies möglich wäre, einen beängstigenden Eindruck bei dem Beschauer zu beseitigen, der eine Marmor- oder Erzmasse über seinem Haupte hangen sieht, ohne zu wissen, wie sie gegen das Herunterstürzen gesichert ist. Der Meister unserer Gruppe fühlte das und vermied eine Spielerei, die des modernen Ballets würdiger ist, als der antiken Plastik; er gab seiner Gruppe in dem Baumstamme, an welchem dieselbe mit der Rückseite haftet, eine feste und ausreichende Stütze, die aber, weil sie aus der ganzen Situation innerlich motivirt ist, uns nicht als Stütze, sondern als nothwendiger Theil der Darstellung erscheint. Unter diesem Baume, so haben wir uns die Handlung entwickelt zu denken, ruhte der schöne, durch den Hirtenstab und die am Boden liegen gebliebene Syrinx charakterisirte Hirtenknabe, den treuen Hund zur Seite, auf den Gipfel dieses Baumstammes ließ sich der gewaltige Adler herab, von ihm aus ergriff er seine Beute, und jetzt strebt er mit den mächtig ausgebreiteten Fittigen, den zart und doch sicher gefaßten Knaben in den Fängen, an eben diesem Baumstamme vorüber der Höhe zu, wohin sein Blick und der des Jünglings sich wendet, während der treue Hund allein am Boden zurückbleibend dem emporschwebenden Herrn nachheult, „ein Motiv, das, um Jahns Worte zu gebrauchen, nicht nur durch seine Gemüthlichkeit anspricht, sondern auch wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck des

Emporschwebens zu verstärken.“ Derselbe Gelehrte hat auch mit Recht daran erinnert, was sich in der Gruppe ausspreche, sei das:

Hinauf, hinauf strebts!

des Goethe'schen Ganymed, und, was dem Wesen einer Marmorgruppe zu widersprechen scheine, den leichten Flug, das Emporschweben auszudrücken, sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, der diese Gruppe erfand. „Diese hat er, fährt Jahn fort, mit feinem Sinn ergriffen und mit meisterlicher Technik ausgeführt, und, um sie ganz rein, ganz in sich geschlossen darzustellen, alle Motive, mochten sie sich sonst, sei es durch sinnlichen Reiz, sei es durch leidenschaftliche Gluth noch so sehr empfehlen, fern gehalten. — Die ganze Gruppe aber macht einen außerordentlich reinen und wahrhaft bukolischen Eindruck.“ Sicherlich war derselbe in dem Originale kein anderer, welches, obgleich von Erz gegossen, des stützenden Baumstammes in dem vorliegenden Falle eben so wenig entrathen konnte, wie die Marmorcopie, welche auch den feineren Schönheiten des Originals wohl zu entsprechen scheint. So in der Chlamys, die von des Knaben Schulter hangt, und, schön und effectvoll behandelt, in ihren lind bewegten Falten das Emporschweben glücklich abspiegelt, besonders aber auch in der Stellung des Adlers, welche der in den Worten des Plinius angedeuteten: der Adler scheine zu fühlen, was er in Ganymedes raube, durchaus entspricht. Denn offenbar hat dieser den schönen Knaben nicht gepackt wie ein Raubvogel seine Beute packt, sondern er faßt ihn so, daß dem Emporgetragenen keinerlei Beschwerde entsteht. Demgemäß giebt sich dieser auch ruhig der Bewegung hin, „er ist in einer fast ganz graden Haltung, mit geschlossenen Beinen, gebildet, so daß er sich nicht nur nicht widersetzt, sondern dem Adler das Tragen erleichtert, wodurch also die Vorstellung des Aufwärtsschwebens sehr begünstigt wird“ (Jahn). Und eben so sehr wird dieser Eindruck durch die Mächtigkeit des Trägers mit den majestätisch ausgebreiteten Schwingen gefördert, durch ein feines Abgewogensein der scheinbaren Last und der tragenden Kraft des Thieres. Auf die reizvollen Contraste in der Folge und der Dimension der Linien und auf die Schönheit des Ganymed braucht kaum besonders aufmerksam gemacht zu werden, und so wird man in jedem Betracht dies Kunstwerk als ein Höchstes in seiner Art anzuerkennen haben.

Allerdings reicht dies eine Meisterwerk nicht aus, um den eigenthümlichen Kunstcharakter des Leochares zu bestimmen, und wir werden uns begnügen müssen, aus dem Ganymed und aus den übrigen genannten Werken Leochares als einen Künstler zu erkennen, der, überwiegend idealen Darstellungen und idealer Auffassung geneigt, innerhalb des Kreises der Production steht, welchen attische Künstler vor anderen mit Vorliebe und Glück inne gehalten haben.

Noch weniger Genaues als über Leochares können wir über den vierten Genossen des Skopas am Maussoleum, über den Athener B r y a x i s sagen, der, vielleicht bis über Ol. 117. 1 (312) thätig, wenn dies Datum zutrifft, als Jüngling mit dem alternden Skopas zusammen gearbeitet haben müßte. Was wir von ihm wissen, beschränkt sich auf die Namen einiger Werke, welche allesammt bis auf eine Porträtstatue des Seleukos (Nikator) dem Gebiete idealer Gegenstände angehören.

Am meisten Aufmerksamkeit dürfte unter den Arbeiten des Bryaxis, welche wesentlich diejenigen Gottheiten darstellten, die in dieser Periode mit Vorliebe

gebildet wurden (außer Zeus und Apollon in Patara in Lykien, Apollon nochmals in Daphne bei Antiochia, Dionysos in Knidos, Asklepios und Hygieia in Megara), das Ideal des mit dem aegyptischen Sarapis identificirten Pluton verdienen; das ist der Unterweltsgott als Geber des Segens und Reichthums, der aus dem Schooße der Erde stammt. Denn Pluton erscheint in erhaltenen Nachbildungen[97]) als eine geistreich modificirte Darstellung des Zeus, nur daß er als der Unterweltszeus neben dem Himmelsgott, mit dessen kanonischer Gestalt verglichen, in's Finstere und Trübe neigt. Daß Bryaxis das Ideal des Pluton verdankt werde, ist freilich nicht sicher, aber immerhin wahrscheinlich nach Brunns[98]) geschickter Behandlung der verworrenen Nachrichten über die Statue dieses Gottes von Bryaxis, welche aus kostbaren Metallen zusammengesetzt gewesen, von Sinope oder einer andern Stadt am Pontos oder von Seleukia an Ptolemaeos Philadelphos geschenkt und von diesem auf dem Vorgebirg Rhakotis aufgestellt worden sein soll und auch in äußerer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst gewetteifert hätte.

Etwas näher, da wir auch nach den neuesten Funden in Knidos zwischen dem Dionysos des Bryaxis und demjenigen des Skopas (oben S. 16) noch nicht sicher zu unterscheiden vermögen, kennen wir nur noch den daphneïschen Apollon, der in allerdings sehr späten (byzantinischen) Quellen als Akrolith in der Gestalt des Kitharoeden mit langem um den Leib gegürtetem Chiton geschildert und von dem gesagt wird, er gleiche einem Singenden, zugleich aber, er spende aus einer goldenen Schale, was sich wohl nicht vereinigen läßt.

Von einer Darstellung der Pasiphaë, der in unnatürlicher Liebe entbrannten Gemahlin des Königs Minos von Kreta erfahren wir leider nur den Namen, so daß wir ohne Willkür nicht entscheiden können, ob und in wiefern Bryaxis in diesem Werke das Bild einer gewaltigen und unglücklichen Leidenschaft hinstellte, und ob sich in erhaltenen Reliefen, welche die Sage von Pasiphaë vergegenwärtigen, Elemente der Composition des Bryaxis finden.

In Kürze sei schließlich noch des Künstlers gedacht, den wir mit Leochares zusammen an den oben erwähnten attischen Porträtstatuen beschäftigt fanden, des Sthennis aus Olynth. Pausanias kennt von ihm zwei athletische Siegerstatuen, Plinius nennt ihn als Meister einiger später in Rom aufgestellter Götterbilder der Demeter, des Zeus und der Athene; wenn diese eine Gruppe bildeten, was aus Plinius' Worten nicht klar ist, so bleibt die sie verbindende Handlung oder mythologische Idee zu errathen. Außerdem führt ihn Plinius als einen der Künstler an, welche „weinende Matronen, Betende und Opfernde" gebildet haben. Das ist eine zweite von den Kategorien von Gegenständen, über die unter Timotheos gesprochen wurde; am nächsten scheint es zu liegen, auch hier an Gattungsbilder zu denken, unter denen die als Classe seltsam genug sich ausnehmenden „weinenden Matronen" auf die Anregung durch ein praxitelisches Vorbild (oben S. 31. Nr. 41) hinweisen mögen. Mit welchem Rechte von einer andern Seite (Urlichs, Chrestomath. Pliniana p. 331) in den bei Plinius „blos von ihrer Geberde benannten Statuen größtentheils mythologische Gegenstände" und speciell in den „weinenden Matronen des Sthennis „Trojanerinnen mit Hecuba" gesucht werden, muß wohl dahinstehn. Das berühmteste Werk des Sthennis war die Statue des Heros Autoly-

kos von Sinope, welche von Lucullus nach der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzt wurde.

Es ist schon am Eingange dieses Capitels bemerkt worden, daß die hier behandelten Künster (Sthennis ausgenommen) die Genossen des Skopas bei der plastischen Ausschmückung des Maussoleums, d. i. des Grabmahles des Ol. 107. 2 (350) verstorbenen Königs Maussolos von Karien in Halikarnassos waren. Von dem Architektonischen dieses zu den sieben Wunderwerken der Welt gerechneten Grabmahles, welches seinen Namen auf alle späteren Prachtgräber vererbt hat, ist hier nicht, oder nur in sofern zu handeln, wie es zum Verständniß des an ihm angebrachten plastischen Schmuckes nöthig erscheint [99]); desto näher aber ist auf diesen letzteren einzugehn, von dem uns eine Reihe der wichtigsten Entdeckungen der letzten Jahre bedeutende Fragmente überliefert hat.

Die Geschichte dieser Entdeckungen [100]) beginnt im Jahre 1846, in welchem durch Lord Stratford de Redcliffe 13 Reliefplatten in das britische Museum gelangten, welche in das von rhodischen Rittern im Jahre 1522 erbaute Castell von Budrum, gelegen auf der Stelle des alten Halikarnassos, eingemauert waren, wo sie schon im vorigen Jahrhunderte der Reisende Dalton gesehn und flüchtig gezeichnet hatte. Bald darauf durch eine vierzehnte Platte ebendaher vermehrt, zu der sich später drei von Frau Mertens-Schaaffhausen aus Bonn in Genua in der Villa di Negro entdeckte, jetzt ebenfalls in London befindliche Stücke gesellten, wurden diese Reliefe zuerst von Newton, der ihren Werth gering anschlug, (im Classical Mus. V. 270 sqq.) und von Urlichs (Arch. Ztg. 1847. Nr. 11 [101]) beschrieben, welcher Letztere „Originale der großen Künstler (des Maussoleums) und Arbeiten ihrer Gesellen zu unterscheiden suchte", während die erste Publication 1850 in den Monumenten des archaeol. Instituts (V. Taf. 18—21) erfolgte und mit einem fast unbedingt lobenden Texte von E. Braun (Ann. 1850. p. 285 sqq.) begleitet wurde. Die Vermuthung, diese Reliefe möchten vom Maussoleum herrühren, war nämlich sofort aufgestiegen, und diese Vermuthung, obgleich eine Zeit lang bezweifelt und bestritten [102]), hat sich nun durch die im Jahre 1856 begonnene, von Newton unter der Mithilfe Pullans geleitete umfassende Ausgrabung in Halikarnassos, deren Resultate in einem leider noch unvollendeten Prachtwerke [103]) vorliegen, durchaus bestätigt, indem nicht allein die Ruinen des Maussoleums unzweifelhaft aufgefunden und nachgewiesen, sondern in denselben und in ihrer unmittelbaren Umgebung außer einer Fülle sonstiger Sculpturfragmente auch noch einige Friesplatten entdeckt wurden, welche zu den früher bekannten augenscheinlich gehören. Durch diese neuen Funde, welche uns, abgesehn von Anderem, eine ganze Reihe kolossaler Statuen als Theile der plastischen Ausschmückung des Maussoleums kennen gelehrt haben, sind nun auch die Reliefe in ein ganz anderes Licht gerückt als in dem sie standen, so lange sie die allein bekannten Sculpturen vom Maussoleum waren, so daß sie jetzt als ein verhältnißmäßig untergeordneter Theil der Decoration desselben betrachtet werden können und müssen, während sie früher als die Hauptsache gelten sollten, als jene Sculpturen, welche die großen Meister ihres eigenen Ruhmes wegen nach dem Tode der Königin Artemisia (s. u.) vollendeten und von denen Plinius sagt: noch heute erkennt man in ihnen den Wettstreit der Hände (hodieque certant manus). Demgemäß stellt sich das Problem

über das Verhältniß dieser Friesreliefe zu den Meistern heute auch ungleich einfacher dar, als es damals erscheinen konnte; wenn aber seine Lösung auch jetzt noch, wie weiterhin gezeigt werden wird, ihre Schwierigkeit hat, so haben die früher ausgesprochenen Zweifel an der Zugehörigkeit der Friesreliefe zum Maussoleum, so irrthümlich sie sein mochten, schwerlich die harte Beurteilung verdient, welche man ihnen neuerlich von mehren Seiten hat angedeihn lassen.

Das Gebäude selbst — wahrscheinlich entworfen und begonnen von Maussolos, nach seinem Tode unter seiner Witwe Artemisia, wie es scheint von Satyros und Pythis weiter gebaut, von dem Letztgenannten und von Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos mit plastischem Schmuck versehn, nach Artemisias Tode (Ol. 107. 4 oder 108. 1, 348) von den genannten Meistern auch ohne Aussicht auf weiteren Lohn, ihres eigenen Ruhmes wegen vollendet — dies Gebäude, von dem in neuerer Zeit eine Reihe von Restaurationen gezeichnet worden sind, die in den Einzelheiten alle von einander abweichen [104]), bestand der Hauptsache nach aus einem mächtigen Unterbau von Quadern, welcher die Grabkammer einschloß, darüber aus einem säulenumgebenen tempelartigen Bau, welcher zum Heroencult des Verstorbenen gedient haben wird und endlich einer diesen Bau bekrönenden hohen Stufenpyramide, auf deren Gipfel ein kolossales Viergespann, dieses von Pythis Hand, den Abschluß des Ganzen bildete. Dieses ganze Bauwerk, das bei einem Umfange von 440 Fuß 140 Fuß emporragte, war nun mit dem reichsten plastischen Schmuck ausgestattet, von welchem der an der Ostseite befindliche von Skopas, derjenige der Westseite von Leochares, der auf der Nordseite von Bryaxis und endlich derjenige im Süden von Timotheos herrührte [105]).

Von diesem plastischen Schmucke ist eine überaus große Menge allerdings in sehr fragmentirtem Zustande (die Maussolosstatue Fig. 85 wurde aus 63 Stücken zusammengesetzt und noch fehlen ihr die Arme und der linke Fuß) durch Newton in das britische Museum gelangt, daselbst leider noch immer wie in einem Magazin aufgespeichert und, was nicht minder zu beklagen, zum allerkleinsten Theile publicirt oder abgeformt, so daß man auch jetzt noch in der Haupsache auf Newtons Beschreibungen und den Bericht einiger Wenigen angewiesen ist, welche in den letzten Jahren das britische Museum besuchten [106]). Da die Fundorte aller Stücke genau notirt sind, so wird es allerdings erlaubt sein, die Fragmente je nach der Seite des Gebäudes, an der sie gefunden sind, den einzelnen der genannten Künstler zuzuschreiben; dagegen muß gleich hier ausdrücklich und unumwunden erklärt werden, daß alle und jede Einordnung der verschiedenen Statuen (ausgenommen die Quadriga vom Gipfel) und der Reliefe in die restaurirte Baulichkeit, wie diese Restauration selbst, auf Nichts als auf Vermuthungen beruht [107]), und daß die Vermuthungen der verschiedenen Restauratoren und der übrigen Gelehrten, welche über den Gegenstand geschrieben haben, über den den einzelnen plastischen Werken anzuweisenden Platz bei fast allen diesen Werken, zum Theil weit genug, auseinandergehn. Es ist dies ein Punkt, auf welchem wir unser Nichtwissen mit Nachdruck betonen, und wo wir hervorheben müssen, daß dies zu thun viel gerathener ist, als eine durch Conjecturen über den Aufstellungsort der einzelnen Bildwerke bedingte oder gefärbte ästhetische Würdigung derselben.

Die erhaltenen Fragmente zerfallen in solche von statuarischen Rundwerken und in Reliefe. Mit den ersteren ist die Durchmusterung zu beginnen.

1. Statuarische Überreste. Von der Quadriga des Pythis auf dem Gipfel sind Stücke der Räder und zwei fragmentirte Pferde (das Vordertheil eines Deichselpferdes noch mit dem ehernen Gebiß und das Hintertheil eines der äußeren Pferde) erhalten, von denen besonders der Kopf des einen als überaus mächtig und bedeutend gerühmt wird. Die Behandlung ist (nach Lübke) in großen Massen mit festen und kraftvollen Formen in einer gewissen derben Tüchtigkeit durchgeführt, man erkennt darin die vorwaltende Berechnung auf Fernwirkung. Nach der Annahme fast aller Gelehrten haben auf dem Wagen dieses Viergespanns zwei auf uns gekommene kolossale Statuen, eine männliche und eine weibliche, gestanden. In der männlichen, (Fig. 85), welche augenscheinlich kein Idealbild ist, erkennt man nicht ohne guten Grund das Porträt des Maussolos, welcher in voller Manneskraft dargestellt ist, mit kurzem Kinn- und Schnurbart und zurückgestrichenem langem Haar, „nicht idealisch schön in seinen etwas kurzen und breiten Proportionen, aber voller Energie und Willenskraft, die sich in den über die Augen stark vorspringenden Superciliarknochen und dem festgeschlossenen Munde kundthut. Das lange über einen Chiton herabwallende Gewand entspricht der Würde des Herrschers, der auf den rechten [mit sehr zierlich gearbeitetem Schuhwerk] bekleideten Fuß sich stützte und nach der erhobenen linken Schulter zu urtheilen, in der Linken eine Waffe [Lanze] oder ein Scepter trug“ (Urlichs). Die weibliche, an Maßen entsprechende Gestalt, welche mit einem feinfaltigen, bis auf die Füße herabreichenden Untergewand und einem schleierartig von dem Kopfe herabfallenden Obergewande bekleidet ist, das quer über den Leib gezogen in reichen Massen über den linken Arm fällt, während der nackte Fuß auf starker Sandale ruht, diese weibliche Gestalt, welche am meisten Figuren wie die vaticanische Hera (abgeb. bei



Fig. 85. Porträtstatue des Maussolos.

Müller, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 57) entsprechen soll, denkt man sich meistens als die Lenkerin des Gespannes neben dem Maussolos im Wagen stehend. Es sind aber von Stark (Philol. XXI. S. 464 f.) gegen die für diese beiden Kolossalfiguren angenommene Aufstellung sehr schwer wiegende Bedenken ausgesprochen worden. So was den Maussolos anlangt die geringe Ausführung seiner Rückseite, die, war er auf der Quadriga aufgestellt, eben so sichtbar war wie die Vorderseite, und daneben die zierliche Ausführung der bei dieser Aufstellung nie sichtbaren unteren Partien der Gewandung und besonders der eigenthümlichen Fußbekleidung; in Betreff der weiblichen Gestalt ihre für die Lenkerin des Gespannes nach vielen Analogien auffallende, imposante Ruhe und wenig passende Gewandung. Wenn daher Stark annimmt, daß beide Kolossalgestälten anstatt auf dem Wagen vielmehr im Innern der Tempelcella gestanden haben, so dürfte er mit dieser Vermuthung, für welche alle die Umstände sprechen, welche einer Aufstellung auf dem Wagen entgegenstehn, wohl Recht haben.

An der Nordseite und zwar in ziemlich bedeutender Entfernung vom Gebäude sind Fragmente von etwa zwanzig Löwen gefunden, welche aufrecht sitzend und von nicht ganz gleicher Höhe (4′ 6″ und 4′ 3″, das Maß einer dritten noch kleineren Reihe fehlt) den Kopf theils rechts, theils links wenden, so daß man sie wohl ohne Zweifel einander entsprechend als Wächter aufgestellt zu denken hat; wo aber, ist ganz unsicher. Nach Urlichs wären sie, „wenn sie mit dem Gebäude zusammengehangen haben", am wahrscheinlichsten auf den Stufen und zwischen den Säulen angebracht gewesen, „indessen ist auch nicht unmöglich, daß sie an der Nordseite, nach Art der aegyptischen Dromoi, eine Allée gebildet haben." Dem widerspricht Stark, der sie auf den Stufen der oberen Pyramide anbringen will, während Pullan und Fergusson sie in verschiedener Art mit dem Unterbau in Verbindung bringen. Allgemein wird ihre Vortrefflichkeit, namentlich diejenige der Köpfe (zumal die eines derselben) gepriesen, nach Lübke „zeigt sich an den Löwen dieselbe breite, sogar etwas decorative Haltung [wie an der Quadriga], während die seitwärts gewendeten Köpfe eine detaillirtere, weichere, mehr naturalistische Ausführung haben." Außer den Löwen sind auch noch andere Thiere im Umkreise der Ausgrabungen gefunden, ein kolossaler Widder, neben dem vielleicht eine menschliche Figur stand, und Reste einer Eberjagd, während man zum Maussoleum auch Thierstücke rechnet, die theils in das Castell von Budrum eingemauert, theils in Constantinopel sind. Urlichs meint daraus schließen zu dürfen, daß Thierjagden in freien Gruppen [wo?] aufgestellt gewesen seien. Dies und deren etwaige Verbindung mit dem ganzen Monumente muß aber wohl dahinstehn.

Auch die übrigen statuarischen Reste rühren größtentheils von der Nordseite her, fallen also in den Bereich der Thätigkeit des Bryaxis. So vor Allen der Torso einer etwas mehr als lebensgroßen (ungewiß ob männlichen oder weiblichen) Reiterfigur auf wild bäumendem Pferde, welche von Allen, die sie gesehn haben, im höchsten Grade ausgezeichnet wird. „Der Leib des Pferdes, schreibt Newton, ist meisterhaft modellirt, die bäumende Bewegung ergreift die ganze Gestalt und die schwere, feste Marmormasse scheint vor unseren Augen sich zu biegen und zu springen, als wenn die verborgene Energie des Thieres plötzlich ganz hervorgerufen und in einer Bewegung vereinigt wäre. Eben so

kunstreich ist der Reiter dargestellt; sein Sitz ist unübertrefflich, das rechte Bein und der Schenkel [in engen Beinkleidern] scheinen an das Pferd angewachsen; die Art, wie die Seite der Bewegung des Pferdes nachgiebt, wird durch den Faltenwurf bewunderungswürdig ausgedrückt. Die Stellung der Hand, welche den Zügel hält, ist sorgfältig berechnet, der Ellenbogen fest, die Faust biegsam, der Daumen fest auf die Zügel gelegt.“ Newton hält die Statue für einen karischen Fürsten oder Heros, welcher einen Feind besiegt, Stark weist auf die Ähnlichkeit der Perser im Friese des Tempels der Nike Apteros hin, Fergusson erklärt die Figur als Amazone, Urlichs combinirt sie mit den Thierjagden, während Andere sie noch anders unterbringen. — Ferner gehören der Nordseite ein kolossaler männlicher Torso (12′ hoch), bis an die Kniee bekleidet, auf dem Rücken sehr flach gearbeitet, also nur für Vorderansicht berechnet, ein Umstand, den neben der mit dem Maße des Maussolos übereinkommenden Größe Stark für eine Aufstellung in der Cella geltend macht. Sodann zwei bekleidete, ursprünglich 7—8′ hohe Torse, ein männlicher und ein weiblicher, auch sie nur auf Vorderansicht berechnet.

Auf der Westseite, also dem Gebiete des Leochares, fand man den Torso einer männlichen, stehenden, mit dem Chiton bekleideten Figur, welcher jetzt noch 3′ 5″ mißt; an der Ostseite, also derjenigen, wo Skopas arbeitete, den kolossalen Torso eines auf einem viereckigen Throne mit nach beiden Seiten überhangendem Kissen sitzenden Mannes, jetzt noch 5′ 8″ hoch, während etwa 2′ 3″ (Kopf und Hals) fehlen sollen. In dieser durchaus ideal gehaltenen Figur glaubt man einen Zeus erkennen zu dürfen, welcher die linke Hand auf einen Speer oder ein Scepter stützte und die rechte Hand gesenkt vorgestreckt hielt. Wegen der bei rein griechischen Zeusgestalten ungewöhnlichen Bekleidung des Oberkörpers verweist Urlichs mit Recht besonders auf die sehr schöne stehende Figur des Zeus Labraundeus auf den Münzen der karischen Könige, welche ebenfalls bekleidet ist, und nimmt an, daß eben diese nationale Gottheit mit der Lanze in der Linken, dem Beil in der Rechten hier hat dargestellt werden sollen. Über den künstlerischen Werth gehn die Urteile etwas auseinander; während Newton früher die Statue höchst günstig beurteilte, hat er sich später, namentlich in Betreff der Gewandung kühler ausgesprochen; ihm tritt in dieser beschränkteren Werthschätzung Stark bei, während Lützow (bei Urlichs) wiederum den Faltenwurf herrlich, dem parthenonischen auch in den spitzen Linien, welche die Falten begrenzen, ähnlich nennt. Die herrliche Niobide Chiaramonti (oben S. 59) soll dagegen wie eine Copie hinter einem Original zurückstehn.

An der Südseite, also im Bereiche der Thätigkeit des Timotheos, sind statuarische Reste nicht gefunden worden.

Zu den sieben Statuen gesellen sich noch acht Köpfe, welche, zum Theil kolossal, meistens ohne Zweifel Götterbildern angehört haben werden. Besonders hervorgehoben werden vier kolossale weibliche Köpfe, von denen namentlich einer, unversehrt erhalten, die allgemeinste Bewunderung erregt (abgeb. in Newtons Text p. 106). Derselbe ist „von weichen, vollen Formen, etwas breitem Oval und offenem Ausdruck, der Hals ist leise gebogen, die Haltung des Kopfes etwas nach rechts geneigt, das lockige Haar zierlich, ja fast noch alterthümlich gekräuselt und von einer Haube umschlossen“ (Lübke); „die weichste Technik vereinigt sich in diesem Kopfe mit einer großartigen Auffassung der Züge und einer festen





Fig. 86. Probestücke vom Friese des Maussoleums.

Angabe der Knochen zu einer vollkommenen Schönheit, worin man die jüngere, aber ebenbürtige Schwester der perikleischen Kunstblüthe erkennen darf. Die vollen Wangen, das mächtige Kinn, die weit geöffneten Augen, die breite Nase sowie die bedeutende Stirn lassen als Gegenstand Hera vermuthen" (Urlichs). In den drei entsprechenden weiblichen Köpfen glaubt man Demeter, Artemis und Aphrodite erkennen zu dürfen.

Auch die männlichen Köpfe sind meistens göttlich oder heroisch. Einer derselben von großer Schönheit gilt für einen Apollon, ein etwas kleinerer von geringerem Werth für Hermes oder Herakles. Etwas mehr als lebensgroß ist ein jugendlicher Heldenkopf, unter Lebensgröße ein junger Kopf in der phrygischen Mütze (Ganymedes?). Unter den kleineren hebt Stark einen edeln asiatischen Kopf ganz in der persischen Kopftracht und mit dem das Kinn bedeckenden Tuche besonders hervor; er mag das Porträt eines Fürsten sein. Der Rest der Fragmente ist undeutlich, weswegen nur noch die Füße von 12 Statuen auf felsigem Boden Erwähnung verdienen, weil sie uns den Umfang der statuarischen Decoration des Maussoleums vergegenwärtigen. Über die Aufstellung dieser Statuen sind die Ansichten getheilt; die Aufstellung in den Intercolumnien ist wegen der verschiedenen Größe unwahrscheinlich und am wenigsten durch die angebliche Analogie des s. g. Nereidenmonuments von Xanthos (s. unten) zu stützen; diejenige im Innern der Cella bleibt Vermuthung. —

2. Reliefe[108]. Die Reliefe zerfallen in vier Classen. 1. Fragmente von viereckigen Feldern in einem $2\frac{1}{2}''$ vorspringenden Rahmen. Erkennbar ist nur noch eine Gruppe, welche man als Theseus, welcher Skiron auf einen Felsen niedergeworfen hat, deutet. 2. Fragmente eines Frieses von feinem Marmor mit blauem Grunde und einer flachen, ursprünglich gemalten Hohlkehle am Fuße. Der Gegenstand scheint ein Wagenrennen darzustellen, in welchem auf einer zerstörten Quadriga eine Wagenlenkerin (?) in langem Chiton hervorgehoben wird. 3. Fries in gröberem Marmor in erhobenerem, ursprünglich bemaltem Relief mit Zusatz von Bronze, durch das Wetter sehr beschädigt, also von der Außenseite des Gebäudes und zwar von verschiedenen Stellen desselben, so daß sich an einen ringsumlaufenden Fries denken läßt. Als Gegenstand einer Platte ist ein Kampf von Kentauren und Lapithen sicher erkennbar. 4. Fries, ebenfalls von gröberem Marmor und von $2'\ 11\frac{1}{2}''$ Höhe, in hohem Relief ausgeführt. Dies ist der zuerst bekannt gewordene Fries, von dem sich eine Länge von $85'\ 9''$ zusammensetzen läßt und dessen Gegenstand ganz unzweifelhaft ein Amazonenkampf, wahrscheinlich unter Führung des Herakles (wenigstens ist dieser sicher vorhanden) bildet. Von diesem Friese giebt Fig. 86 eine Reihe von Proben, und zwar unter a. b. c. die früher in Genua befindlichen Stücke, unter d—k mehre der zuerst in's britische Museum gelangten Platten und unter l—n drei der neuerlich durch Newton aufgefundenen. Auf diesen Fries muß noch näher eingegangen werden. Jedoch scheint eine Beschreibung des Gegenstandes in seinen einzelnen Gruppen, da diese klar für sich sprechen, überflüssig, so daß es sich hauptsächlich um den Stil, den Werth und das Verhältniß zu den großen Meistern handelt.

Noch hat fast Keiner — E. Braun etwa ausgenommen —, der über diese Reliefe geschrieben hat, verkannt, daß dieselben von sehr verschiedenem Werthe

seien, nur daß man, je nachdem man (früher) ihre Zugehörigkeit zum Maussoleum bezweifelte oder von dieser Zugehörigkeit als Thatsache ausging, die geringeren Platten härter oder milder beurteilte.

Die schönen Platten, welche allerdings zu den besten Leistungen der griechischen Reliefbildnerei gerechnet werden können (außer den von Newton gefundenen von der Ostseite besonders die früheren genueser und die Platten d. und e.), schließen sich, wie das auch schon von anderer Seite bemerkt worden ist, zunächst an den Fries vom Tempel der Nike Apteros an, nur daß sie in der Erfindung kühner, in der Composition effectvoller sind, während sie andererseits dem kühn erfundenen und effectvoll componirten phigalischen Friese in der Zeichnung und Ausführung überlegen sind. Namentlich sind die Gestalten im Allgemeinen schlanker und leichter, die Gewänder fließender behandelt als in jenem älteren Monumente, das Relief ist in feinerer Modellirung durchgeführt und die neue Periode spiegelt sich, außer in dem Streben von dem Nackten auch der Amazonenkörper mehr zu zeigen, ganz besonders darin, daß die im Friese von Phigalia noch meistens ausdruckslosen Köpfe hier im Friese von Halikarnassos voll des sprechendsten seelischen Ausdrucks sind, sowohl des Kampfeifers wie der rührendsten Bitte der Besiegten, namentlich besiegter Amazonen (Platte c. d.) um Schonung. Die Kämpfergruppen sind von großer Mannigfaltigkeit, bald auf zwei Personen beschränkt, bald über drei und mehre ausgedehnt; mannigfaltig und ganz nach den künstlerischen Bedürfnissen einer reichen Abwechselung angeordnet ist die Tracht beider Parteien, der bald ganz nackten, bald mit fliegender Chlamys, bald mit dem Chiton bekleideten, behelmt oder wiederum barhaupt kämpfenden Griechen und der bald mit dem Chiton allein, bald mit diesem und einem chlamysartigen Mantel angethanen Amazonen. Glänzend erfunden und feurig ausgeführt sind einige Gruppen, so die in Platte a, wo ein Grieche einer Amazone unterliegt oder in c, wo eine besiegte Amazone, wie innig, wie ganz Weib! ihren andringenden Besieger um ihr Leben anfleht, oder in d, wo zwei Griechen eine aufs Knie gestürzte Amazone schonungslos zusammenhauen und wieder in e, wo ein Grieche überritten wird und mit dem rasch emporgerafften Gewande seinen Kopf zu decken sucht, nicht zu vergessen die ganz vortreffliche und originelle Erfindung in der Amazone der Platte m, die rückwärts auf ihrem Pferde sitzend auf einen Gegner schießt, während das Pferd zugleich einen andern mit den Vorderhufen niederzuschlagen sucht. Hier und da laufen minder schöne Dinge mit unter, z. B. die Stellung der vorwärts fallenden Amazone auf der Platte e, so sehr dieselbe dem Leben abgelauscht sein mag, oder Unklarheiten, wie z. B. in der Situation der Amazone b. oder ein etwas ungeschicktes Handhaben berechtigter Compositonsprincipien, wie z. B. der Isokephalie in der Platte d. mit dem der berittenen Amazone gegenüber riesengroßen Griechen oder der ihm gegenüber all zu klein gerathenen Amazone. Auch fehlt es nicht ganz an Verzeichnungen, so ist der linke Arm der Amazone in Platte d. zu lang, eben so sind es die linken, hinter den Pferden erscheinenden Beine mehrer Reiterinnen und dasjenige der vornüberfallenden Amazone in der Platte e. Allein das bleiben untergeordnete Ausstellungen, welche gegenüber der überwiegenden Schönheit des Ganzen fast verschwinden und in der Fülle der Figuren des ganz erhaltenen Frieses kaum bemerkbar gewesen sein werden.

Ein sehr verschiedenes Bild aber bieten andere Platten. Um mit dem Klei-

neren zu beginnen wachsen hier die in den eben betrachteten Platten vereinzelten und mäßigen Verzeichnungen in's Unerträgliche. So z. B. in dem griechischen Kämpfer der Platte h. mit dem unmäßigen linken Beine, das den ganzen übrigen Körper und Kopf um 1½ Kopflängen übertrifft, so bei einer Amazone (Mon. d. Inst. V. 19. 3), welche einfach abscheulich ist und so in anderen Fällen, wenn auch weniger argen. Tiefer greifen, da diese Verzeichnungen an sich schöner Compositionen der schlechten Ausführung allein zur Last gelegt werden können, die Mängel, Nachlässigkeiten und Fehler der Composition. Wenn in der Platte e. die Stellung der vornüberfallenden Amazone unmöglich schön genannt werden konnte, so wiederholt sich diese realistisch derbe Erfindung noch ungleich unschöner bei einem Griechen (Mon. d. Inst. tav. 20. 8) und derselbe realistisch derbe Zug hat den Componisten mehr als eine Gestalt vornüber auf's Gesicht gefallen darstellen lassen (s. Platten f. und besonders g.), wobei gelegentlich auch für die Raumerfüllung nicht ordentlich gesorgt ist (Platte g). Ohne Zweifel geistlos ist die Wiederholung derselben oder fast derselben Stellung bei zwei unmittelbar auf einander folgenden Figuren wie in Platte f., sehr gewagt die Darstellung eines Kämpfers ganz von hinten (Mon. d. Inst. tav. 20. 8), schwer verständlich die Platte i.[109]) mit der unschön laufenden Amazone und dem kleinen Manne hinter ihr. Von geringer Erfindungsgabe zeugt die vielfache Wiederholung desselben, wenig modificirten Motivs, besonders dessen eines Kampfes zweier Gestalten über einen Fallenden zwischen ihnen, wie in der Platte h., wiederholt unmittelbar in der folgenden Platte (Mon. d. Inst. 20. 8) und noch drei Mal (Mon d. Inst. tav. 19. 4 vorauszusetzen, 20. 10 und modificirt durch das Weichen der einen Seite Platte e., vgl. auch Platte d).

Wenn dem aber nun so ist, so muß die Frage entstehn, wie sich, da die Zusammengehörigkeit aller Platten und ihre Herkunft vom Maussoleum nicht mehr zu bezweifeln ist, diese Platten zu den großen Meistern verhalten, welche das Maussoleum mit Sculpturen schmückten? Mit Sicherheit ist diese Frage schwerlich zu beantworten. Ganz aus dem Spiele lassen sollte man die Rücksicht auf perspectivische Wirkung, da diese, wie Urlichs mit Recht bemerkt, von den guten wie von den schlechten Platten in gleichem Grade gilt. Wenn derselbe Gelehrte als zwei Möglichkeiten neben einander hinstellt: „entweder beschäftigten die Meister, die ja in der kurzen Zeit, die ihnen zu Gebote stand, die Reliefe und Statuen nicht alle mit eigenen Händen vollenden konnten, neben tüchtigen Schülern auch ungeschickte Gesellen, welche die schönen Entwürfe fehlerhaft ausführten, oder sie ließen einige Stellen des Frieses leer, die dann in späteren Zeiten mit Benutzung der alten Theile ausgefüllt wurden“, so zeigen zunächst beide Möglichkeiten, wie lebhaft auch er den Abstand der schlechten von den guten Platten empfunden hat. Wenn aber Plinius ausdrücklich bezeugt, die Künstler haben auch nach dem Tode der Königin zu arbeiten nicht aufgehört, ehe sie das Werk vollendet hatten (nisi absoluto opere), so ist es schwer denkbar, daß sie Stellen des Frieses gradezu leer gelassen haben, am wenigsten so bedeutende, wie sie nach Übertragung des Verhältnisses der schlechten Platten zu den guten, auf den ganzen Fries hätten sein müssen. Auch eine spätere Restauration des Maussoleums lehnt Urlichs mit Recht als unwahrscheinlich ab, „da der mißlungenen Stücke doch zu viele und sie dem Stile nach doch älter als Plinius sind.“ So bleibt nur die andere von Urlichs in Erwägung gezogene Möglich-

keit, daß die Künstler am Friese neben tüchtigen Schülern „ungeschickte Gesellen“ oder „nicht sowohl die besten als die raschesten Hände“ benutzten, nur daß diese schwerlich allein mit der Ausführung betraut waren, sondern das Ihrige auch zu der Composition hinzuthaten. Wenn aber ein solches Verfahren gegenüber den Worten des Plinius, die Meister haben um ihres Ruhmes willen das Werk vollendet, und noch heute erkenne man den Wetteifer der verschiedenen Hände, Zweifel erregen möchte, so wird daran zu erinnern sein, daß der Fries, einen so großen Platz er unter unsern Trümmern vom Maussoleum einnehmen mag, von dem ganzen plastischen Schmucke des kolossalen Gebäudes einen verhältnißmäßig bescheidenen Bestandtheil bildete, daß neben ihm drei andere Reihen von Reliefen nachweisbar sind, welche vielleicht, ja zum Theil höchst wahrscheinlich dieselbe Ausdehnung hatten, wie der Amazonenfries, und daß alle diese Reliefe wiederum durch die Reihen von zum großen Theile kolossalen Statuen tief in den Schatten gestellt, zur Bedeutung von Beiwerken hinabgedrückt wurden, die, wenn irgend ein Theil, am ersten untergeordneten Kräften überlassen werden mochten, während die Hand der Meister in den Hauptbestandtheilen, den Statuen und Statuengruppen glänzte.

Von dem Einflusse, den trotz ihrer untergeordneten Stellung die Amazonenreliefe auf die Kunst ausgeübt haben, legen späte Monumente ein Zeugniß ab. Sowohl in dem Friese des Artemistempels von Magnesia, welcher weit später als das Gebäude, und zwar zum Theil in der ersten Kaiserzeit, zum Theil erst im dritten Jahrhundert vollendet wurde, und der sich jetzt in Paris befindet (abgeb. b. Clarac Mus. des sculpt. II. pl. 117 C—J.), wie namentlich in dem berühmten und schönen, ungewiß ob bei Ephesos oder in Attika gefundenen Sarkophag in Wien (Nr. 167 [110]), der in die beste römische Kunstzeit angesetzt werden darf, ist mehr als eine Gruppe aus dem Maussoleumfriese entnommen, namentlich wiederholt sich hier die rücklings auf dem Pferde sitzende Amazone.

SECHSTES CAPITEL.

Sonstige attische Künstler und Kunstwerke. Söhne und Schüler des Praxiteles. Silanion. Euphranor.

So wie die im vorigen Capitel besprochenen Künstler sich wesentlich um Skopas gruppirten, so hatte auch Praxiteles in Athen einen Anhang von theils unmittelbaren Schülern, theils solchen Künstlern, bei denen die Anregung durch seine Kunst mehr oder weniger deutlich zu Tage tritt. Unter den eigentlichen Schülern des großen Mannes verdienen seine Söhne Kephisodotos und Timarchos, die vielfach zusammen arbeiteten, den Ehrenplatz um so mehr, als Plinius den ersteren als den Erben der Kunst seines Vaters bezeichnet. Als die Zeit ihrer Blüthe nennt derselbe Schriftsteller die 121. Olympiade (296 v. u. Z.), doch dürfen wir ihre Wirksamkeit rückwärts bis bald nach Ol. 114. 2 (323) und vorwärts

vielleicht bis um Ol. 124 (284) ausdehnen; von ihren Lebensumständen wissen wir Nichts, und für die Erkenntniß ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit sind wir außer auf rühmliche Erwähnungen allgemeiner Art auf ihre Werke angewiesen, von denen wir leider größtentheils nur die Namen kennen. Unter diesen Werken, und zwar unter den von beiden Brüdern zusammen gearbeiteten, finden wir zunächst etliche Porträtstatuen erwähnt, aus denen wir für den Charakter der Künstler schwerlich bündige Schlüsse abzuleiten vermögen, so außer einer von den Künstlern selbst aufgestellten Statue ihres Oheims Theoxenides, die hölzernen Bilder des Redners Lykurgos und seiner drei Söhne, mit welchen diese nach dem Tode des Lykurgos (Ol. 114. 2) geehrt wurden, eine Statue eines oder einer Unbekannten, von der wir nur die Basis mit der Künstlerinschrift besitzen [111]) und außer von Plinius summarisch angeführten Statuen von Philosophen (in Erz) die marmornen Bilder zweier Dichterinnen, der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea, Werke des Kephisodotos allein, welche, da sie gleichzeitige Personen darstellten, mit den Charakterbildern bedeutender Persönlichkeiten früherer Zeit, dergleichen wir von mehren Bildhauern kennen, kaum in eine Reihe zu setzen sein dürften. Von großer Bedeutung dagegen würde eine durch einen neuern inschriftlichen Fund bekannt gewordene Arbeit beider Brüder auf diesem Gebiete, die im athenischen Dionysostheater aufgestellt gewesene Statue des Komödiendichters Menandros [112]) sein, wenn sich erweisen ließe, daß die vortreffliche Statue dieses Dichters, welche eine Zierde der Galeria delle statue des Vatican bildet, mit dem Werke des Kephisodotos und Timarchos identisch sei. Pervanoglu hat für diese Identität eine Reihe von guten Gründen angegeben, denen aber dennoch nicht unerhebliche Bedenken gegenüberstehn. Diese dürften nicht sowohl in dem Umstande zu suchen sein, daß die unter dem Redner Lykurgos bedeutend früher (um Ol. 109. 344. oder 110. 340) in demselben Theater aufgestellten Statuen der drei großen Tragiker von Erz waren, während der vaticanische Menandros von pentelischem Marmor ist; denn daß dessen Statue zu jenen ein Gegenstück gewesen und daß sie deshalb von gleichem Material hätte sein müssen, sagt uns Niemand und die Anwendung verschiedener Materialien zur Decoration eines Theaters hat an sich nichts Auffallendes. Wohl aber steht Folgendes im Wege. Das augenscheinliche Gegenstück zum Menandros bildet der auch jetzt im Vatican als solches jenem gegenüber aufgestellte Poseidippos, der letzte bedeutende Dichter der neueren Komödie, welcher ein Jahr nach Menandros' Tode seine Stücke aufzuführen begann. Pausanias aber sagt, daß außer Menandros keiner der zu Ruhm gelangten Komödiendichter im athenischen Theater eine Statue gehabt habe, wohl aber mehre der unbedeutenderen. Sollte er Poseidippos zu den letzteren rechnen? Und zweitens ist die aufgefundene Basis in Athen mit Menandros' Namen etwas zu klein für den vaticanischen Menandros (jene mit der verstoßenen Cornische auf 1 m. 17 Länge und 0,67 Breite berechnet, der Plinthos der Statue dagegen 1 m. 20 lang und 0,75 breit). So lockend daher auch die Identificirung der vaticanischen Statue mit dem Werke der Söhne des Praxiteles, so würdig dieselbe in ihrer überaus lebensvollen Auffassung sein mag von der Hand so trefflicher Meister herzurühren, einstweilen wird man sich doch nicht entschließen dürfen, sie denselben zuzuschreiben.

Die übrigen Werke beider Brüder, eine Statue der Enyo im Arestempel in

Athen und ein Kadmos in Theben, sowie die von Kephisodotos allein gearbeiteten, die Leto, welche mit der Artemis des Timotheos neben Skopas' Apollon im Nemeseion von Rhamnus und später im palatinischen Apollotempel in Rom (s. oben S. 20) stand, eine Aphrodite, ein Asklepios und eine Artemis, sämmtlich später in Rom, sowie ein ganz besonders berühmtes Symplegma in Pergamos gehören dem Kreise der idealen Gegenstände an.

Es kann nicht lebhaft genug beklagt werden, daß wir von diesen Werken nur die Namen wissen und deshalb außer Stande sind, über den Kunstgeist, der in ihnen lebte, mit Bestimmtheit abzusprechen, und zwar besonders deswegen, weil diese mangelhafte Kenntniß der Waffe einen Theil ihrer Schärfe benimmt, welche gegen diejenigen erhoben werden muß, die den Kunstcharakter des Kephisodotos allein nach dem Symplegma in Pergamos bestimmen zu dürfen glauben, ja die so weit gehn, Kephisodotos nur in diesem einen Werke als den Erben der Kunst seines Vaters anzuerkennen, und die von dieser Basis aus sich für berechtigt halten, auf die Kunst des Praxiteles, und zwar in Bausch und Bogen, einen verdächtigenden Blick zurückzuwerfen. Dies Symplegma (eigentlich: Verschlingung, d. h. eine Gruppe in einander verschlungener Figuren) nämlich, welches Plinius als besonders berühmt bezeichnet, ist nicht wie man früher glaubte, in der Ringergruppe in Florenz, die man eine Zeit lang mit der Niobegruppe verband, wiederzuerkennen, sondern dies Symplegma war, wie Welcker [113]) bewiesen hat, erotisch sinnlicher Natur und von einer solchen Weichheit der Behandlung, daß, wie Plinius sagt, die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen. Die Personen der Gruppe können wir nicht errathen, obgleich es möglich wäre, an eine mehrfach wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyrn [114]) zu denken, aber seien sie diese oder andere, das Eine dürfen und müssen wir als feststehend betrachten, daß die Gruppe üppig sinnlich, vielleicht lasciv war. Daß sie aber „der Ausdruck bloßer Wollust“ gewesen sei, ist darum nicht nöthig, vielmehr darf eben so wohl angenommen werden, daß ihre hohe Vorzüglichkeit zum Theil wenigstens auf dem gelungenen Ausdruck der sinnlich erregten Leidenschaft beruhte. Nicht bestimmt genug aber kann man sich gegen die Worte aussprechen, die ein Mann wie Welcker in Beziehung auf diese Gruppe gebraucht, sie sei „als Wirkung und Fortschritt eine merkwürdige aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles.“ Der Kunst des Praxiteles! das heißt der ganzen Kunstrichtung des Meisters in dem innersten Kern ihres Wesens, welcher danach zu bestimmen wäre, daß ein erotisches Symplegma als seine Wirkung und seine natürliche Ausartung erscheint! Erinnert man sich aber der Werke des Praxiteles in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, gedenkt man auch nur der Niobegruppe, von der die Alten nicht entscheiden konnten, ob sie von Skopas oder Praxiteles war, so wird man wohl fühlen, daß, wenn die Gruppe von Kephisodotos mit der Kunst des Praxiteles zusammenhangt, wenn er auch in ihr als der Erbe der Kunst seines Vaters erscheint, in dieser nur einzelne Seiten, einzelne Keime vorhanden sind, als deren Frucht und Ausartung das Werk des Sohnes betrachtet werden kann. Daß diese vorhanden waren mag man zugeben, zu läugnen aber ist, daß sie die Kunst des Praxiteles als solche bestimmen. Auch ist es Willkür, Kephisodotos nur in dem Symplegma oder wesentlich in diesem

als den Erben der Kunst seines Vaters hinzustellen. Denn schon das trockene Verzeichniß der anderen Werke des jüngeren Meisters genügt, um uns zu beweisen, daß Kephisodotos weit davon entfernt war, in Sinnlichkeit und Üppigkeit versunken zu sein. Oder wie vertrüge sich mit einer solchen Richtung die Statue der Enyo, der Kampfgenossin des Ares, der Göttin des Schlachtengetümmels, wie diejenige des Kadmos, des heroischen Gründers von Theben, der nur als hochedele, glänzende Heldengestalt überhaupt gedacht werden kann? Wie vertrüge sich mit Sinnlichkeit und Üppigkeit die Statue einer Leto, einer Artemis, eines Asklepios, Werke, die Kephisodotos ohne Mitwirkung seines gewiß unbedeutenderen aber vielleicht viel moralischeren Bruders Timarchos schuf, Werke, die den Römern bedeutend genug schienen, um sie allesamt nach Rom zu schleppen und dort in Tempeln und Hallen aufzustellen? Das sind Arbeiten, die zum Theil selbst den Gegenständen nach mit Werken des Praxiteles übereinstimmen, und auf die wir den Geist praxitelischer Kunst, anderer Seiten derselben, grade so gut übergegangen denken dürfen, wie die Keime des Sinnlichen in derselben im Symplegma in ausgearteter Fortbildung erscheinen. Und wenn wir Praxiteles als den vorzüglichsten Bearbeiter des Marmors gepriesen finden, sollen wir dann nicht glauben dürfen, daß Kephisodotos, in dessen Symplegma der Marmor wie Fleisch erschien, auch in dieser technischen Beziehung der Erbe der Kunst seines Vaters war? Das kann Niemand bestreiten; und demgemäß erscheint die Beschränkung dieser Erbschaft auf das was in dem Symplegma Anstößiges ist, als eine willkürliche Deutung des Zeugnisses des Plinius über Kephisodotos, und nicht besser begründet sind die nachtheiligen Schlüsse über die Kunst des Praxiteles, welche auf dieser willkürlichen Deutung beruhen.

Von sonstigen unmittelbaren Schülern des Praxiteles ist uns nur einer, P a p y l o s, bekannt, und auch dieser nur aus einem Werke, einer Statue des Zeus Xenios (des gastfreundlichen, Schützers der Gastfreundschaft), die Pollio Asinius besaß, aus der wir aber über seine Kunstrichtung Nichts entnehmen können.

In dem Zeitalter zwischen dem Ende des peloponnesischen Krieges und der Herrschaft Makedoniens lebte in Athen, wie wir theils aus litterarischer Überlieferung, theils aus Inschriften nachzuweisen vermögen, außer den im Vorstehenden näher behandelten noch eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlern, von denen wir aber allermeist nur die Namen oder neben diesen aus flüchtigen Notizen ein paar Werke kennen. Eine vollständige Liste dieser Künstlernamen [115]) mitzutheilen dürfte wenig angemessen erscheinen, es muß genügen auf die Thatsache, daß um diese Zeit Athen noch eine ganze Schar tüchtiger Bildhauer aufzuweisen hatte, während aus der folgenden Periode nicht ein einziger bedeutender attischer Künstler bekannt ist, hingewiesen und mit allem Nachdruck auf ihre kunsthistorische Bedeutung aufmerksam gemacht zu haben. Nur noch einige Bildhauer, deren künstlerische Individualität entweder schärfer hervortritt oder deren Werke aus verschiedenen Gründen Interesse erregen, werden näher zu betrachten sein.

An erster Stelle unter diesen erscheint S i l a n i o n, der schon als Autodidakt bemerkenswerth ist und dessen Werke einen ziemlich ausgeprägten Charakter tragen. Von drei Statuen olympischer Sieger, darunter zweier Knaben, die im Faustkampfe gesiegt hatten, kann das freilich nicht gelten, und die Bedeutung

eines vierten Werkes, das Plinius als einen „Aufseher, der Athleten einübt“ anführt, ist noch nicht gehörig aufgeklärt [116]). Größeres Interesse bietet ein Porträt Platons, das der Perser Mithradates den Musen in der Akademie von Athen weihte, schon an sich und würde dies in wesentlich erhöhtem Maße thun, wenn sich dasselbe als Prototyp erhaltener Darstellungen Platons, namentlich der vortrefflichen in den Monumenten des Instituts III. tav. 7 publicirten Statuette des Philosophen erweisen ließe. Dies ist aber in bündiger Weise nicht möglich, obgleich das liebenswürdige und geistreiche kleine Werk durchaus dieser Periode und eines Meisters wie Silanion würdig ist [117]). Schärfer tritt ein besonderer Kunstcharakter in einigen anderen Porträtstatuen hervor. Zuoberst in derjenigen des gleichzeitigen Bildhauers Apollodoros. Dieser Künstler, der in seiner Jugend Sokrates' Schüler war [118]) und sich wahrscheinlich erst nach seines Meisters Tode der Kunst zuwandte, und von dem Plinius „Philosophenstatuen“ anführt, soll sich nach dem Berichte desselben Gewährsmannes vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die ungünstige Beurteilung seiner eigenen Arbeiten bekannt gemacht und häufig fertige Werke wieder vernichtet haben, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, weshalb er den Namen des Tollen (insanus) erhielt. Diesen Charakter aber, fährt Plinius fort, hat Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen in Erz gegossen, sondern den Jähzorn selbst (iracundiam). Diese letzten Worte beruhen offenbar, wie nach einer schönen Auseinandersetzung Jahns [119]) manche andere Kunsturteile bei Plinius, auf einem Epigramm und sind Nichts als dessen in Prosa umgesetzte witzige Pointe. Jedenfalls aber ist diese Pointe nur dadurch überhaupt möglich, daß das Werk des Silanion den scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit trug. Die Auffassung also war eine durchaus pathetische, aber Silanions Arbeit unterschied sich, wie Brunn [120]) gut nachweist, von den Werken des Skopas dadurch, daß in diesen eine bestimmte Bewegung des Gemüthes die Voraussetzung der ganzen Gestaltung war, welche frei geschaffen wurde, um die ideelle Trägerin des seelischen Ausdruckes, des Pathos zu sein. Das Bild des Apollodoros dagegen war das eines Individuums, und mochte sich auch der Charakter der Leidenschaft, des Zornes in demselben mit größter Schärfe aussprechen, es blieb ein Porträt. Nach diesem einen Werke also würden wir in Silanion einen Künstler zu erkennen haben, der Skopas' Richtung auf das Pathetische fortsetzte, ohne seine ideale Tendenz gleichmäßig zu wahren. Andere Werke desselben werden uns jedoch nöthigen, dies Urteil, in gewissem Sinne wenigstens, zu modificiren. Zunächst den schon genannten Arbeiten stehn zwei Porträtstatuen der Dichterinnen Korinna und Sappho, welche letztere, von Verres aus dem Prytaneum von Syrakus geraubte Statue Cicero mit hohem Lobe anführt. Mit diesen Porträts aber hat es seine eigene Bewandtniß. Beide dargestellten Personen waren lange todt (Sappho blühte im Anfang der 40er, Korinna am Ende der 60er Olympiaden), und obwohl möglicherweise ihre individuellen Züge bewahrt und diesen späten Bildern zum Grunde gelegt sein können, so sind diese doch offenbar nicht Porträts im eigentlichen Sinne, sondern idealisirte Charakterdarstellungen geistig bedeutender Persönlichkeiten und stehn ziemlich auf einer Linie mit den Bildern der sieben Weisen und des Aesop von Lysippos oder mit den Homersköpfen, die wir noch besitzen [121]). Wenn man nach den bisher angeführten Werken dem Silanion eine

ideale Tendenz im strengen Wortsinne absprechen möchte, so darf man doch schon aus ihnen, namentlich den zuletzt erwähnten folgern, daß er keineswegs an dem Realen, oder an dem Individuellen als solchem gehaftet habe. Eine solche Auffassung des Künstlers wird auch dadurch widerlegt, daß wir neben den angeführten Porträts noch andere Werke von ihm kennen, die, allerdings ohne sich zu der Hoheit des Göttlichen zu erheben, — denn Götterbilder von Silanion sind uns nicht bekannt — doch wesentlich dem Gebiete des Ideals angehören: eine vorzügliche Statue des Achilleus nämlich, ein Theseus und eine sterbende Iokaste. Über den Achilleus und den Theseus [122]) wissen wir Näheres nicht, wohl aber über die Iokaste. Jedoch betrifft der Bericht unseres Gewährsmannes, des Plutarch, an einer der beiden Stellen, wo er von der Statue spricht, mehr eine technische Äußerlichkeit als die Darstellung selbst in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung. Silanion soll nämlich dem Erz, aus dem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt haben, um durch die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen, eine Nachricht, welche, abgesehn davon, daß Plutarch sie mit einem „man sagt“ einführt und daß sie durch Vergleichung einer ähnlichen Notiz desselben Schriftstellers über eine technisch unmögliche Beimischung von Eisen zum Erz in der Statue des Athamas von Aristonidas (s. Buch V. Cap. 2), an Glaubwürdigkeit nicht eben gewinnt, auch wenn wir sie als wahr annehmen, für den gesammten Kunstcharakter Silanions nur eine ganz untergeordnete Bedeutung hat und höchstens beweist, daß Silanion sich ein Mal zu einer geschmacklosen Anwendung eines außer den Grenzen seiner Kunst liegenden Mittels der Illusion hat verleiten lassen. Und somit können wir aus der Darstellung der sterbenden Iokaste, — der übrigens Euripides' Tragoedie „die Phoenissen“ zum Grunde liegen muß, in der sich Iokaste mit dem Schwerte ersticht, während sie sich bei Homer und Sophokles erhenkt, was füglich nicht dargestellt werden kann, — in Verbindung mit den anderen Werken des Silanion nur schließen, daß er ein hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigter Künstler war, dem es weder auf das Pathetische noch auf das Ideale als solches ankam, der aber das Pathetische in seine Darstellungen aufnahm, wenn es galt, das individuell Charakteristische durch den Ausdruck stark bewegter Leidenschaft zum Vortrag zu bringen, und das Ideale, sofern es Träger eines rein ausgesprochenen Charakters ist. Die Richtung auf das Individuelle aber spricht sich bei ihm noch besonders in dem Überwiegen des Porträts über die idealen Gegenstände und darin aus, daß Silanion außer Porträts nur Heroen bildet, die in ungleich höherem Grade als irgend ein Gott menschenartige Individuen und Charaktertypen sind. In der Iokaste verbindet sich dies heroisch ideale mit dem pathetischen Element, und doch fällt dieselbe unter den Gesichtspunkt des individuell Charakteristischen, auf dessen scharfer Durchbildung der Werth und die künstlerische Bedeutung der Darstellung allein beruht. Denn eine allgemeine Idee, ein sittliches Problem liegt in dieser, möglicherweise zur Decoration des athenischen Theaters bestimmt gewesenen Statue [123]) nicht vor, sondern eine ganz bestimmte Situation einer einzelnen Person, die als solche auf den ersten Blick erkennbar sein mußte, wenn das Ganze nicht widerwärtig erscheinen sollte. Nach dem hier Entwickelten würde Silanion in der Kunst eine Mittelstellung zwischen Skopas und Praxiteles einerseits und Lysippos andererseits einnehmen, welchem letzteren er auch dadurch

sich nähert, daß er über die Proportionen des menschlichen Körpers Studien machte und eine Schrift hinterließ, auf die allerdings Vitruv geringes Gewicht legt.

Eines erhaltenen Kunstwerkes wegen muß noch der Künstler Polyeuktos von Athen genannt werden. Von ihm war die Erzstatue des Demosthenes, welche Ol. 125. 1 (280) auf Antrag des Schwestersohnes des Demosthenes, Demochares, dem großen Redner errichtet wurde. Es ist von mehren Seiten die Vermuthung ausgesprochen worden, daß die vortreffliche, durch ihre realistische Formenbehandlung merkwürdige und durch ihre scharfe Charakteristik der Persönlichkeit ausgezeichnete Statue des Demosthenes im Braccio nuovo des vaticanischen Museums eine Marmornachbildung des Werkes von Polyeuktos sei, wobei man voraussetzte, daß die jetzt mit einer Schriftrolle in den Händen ergänzten Unterarme falsch restaurirt und, wie dies von Polyeuktos' Statue bezeugt ist, mit in einander gefalteten Händen zu ergänzen seien. Da aber bei einer genauen, nur noch vorzüglicheren Replik der vaticanischen Statue im Besitze des Lord Amherst zu Knowle in Kent die echten alten Hände mit der Schriftrolle erhalten sind, so kann von einer direkten Zurückführung dieses Typus auf die Statue von Polyeuktos schwerlich mehr die Rede sein, und man muß anerkennen, daß, wenn den erhaltenen Statuen nicht ein anderes Original zum Grunde liegt, das Vorbild in ihnen mit Abweichungen wiedergegeben ist, welche kaum noch erlauben aus denselben für den Charakter des Vorbildes bündige Schlüsse abzuleiten [124]).

So wie die Darstellung der attischen Kunst mit der Besprechung eines nicht von Geburt attischen Meisters eröffnet wurde, muß sie mit derjenigen eines Künstlers schließen, der, ebenfalls nicht Attiker von Geburt und auch in seiner Kunstrichtung nicht so attisch wie Skopas, vielmehr zwischen der attischen und der peloponnesischen Kunst gewissermaßen in der Mitte stehend, doch nur hier, und namentlich neben Silanion passend seine Stelle finden kann, Euphranor, der, gebürtig vom Isthmos (aus Korinth?) und blühend von Ol. 104 (364) bis in die Jünglingsjahre Alexanders (etwa bis 330), vielfach in Athen thätig war und dort als Maler wie als Bildhauer bedeutende Werke hinterließ.

Aber nicht allein als Maler und Bildner that sich Euphanor hervor, sondern „er arbeitete, wie Plinius sagt, in Metall und Marmor, bildete statuarische Kolosse und arbeitete Reliefe, und schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor Allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste", weshalb ihn Quintilian, wohl nicht allzu treffend, mit Cicero als analoger Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur vergleicht.

Unter den statuarischen, in Erz ausgeführten Werken des Euphranor finden wir zunächst mehre Götterdarstellungen, die mit Werken anderer attischer Künstler den Gegenständen nach übereinstimmen, eine Athene, eine Leto mit den Kindern auf den Armen, das Tempelbild des Apollon Patroos in dessen athenischem Heiligthum, einen Dionysos, einen Hephaestos, der sich aber von demjenigen des Alkamenes dadurch unterschied, daß bei ihm das Hinken gar nicht angedeutet war, endlich einen Agathodaemon (Bonus Eventus) mit einer Schale in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken. Näheres über diese Werke wissen wir nicht und mit besonderem Ruhme wird keines derselben hervorgehoben. Desto vorzüglicher muß Euphranors Statue des Paris gewesen sein, in der man nach Plinius

Alles zugleich erkannte, den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Mörder des Achilleus, ein Lob, auf das noch näher zurückzukommen sein wird. Neben diesem einen Heroenbilde finden wir zwei allegorische Figuren, eine von der „Tapferkeit“ (Arete) bekränzte „Hellas“, beide kolossal, zwei genreartige Darstellungen, eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel nämlich, von vorzüglicher Schönheit, und eine „bewundernde und anbetende Frau“; endlich die Porträts Philipps und Alexanders auf Viergespannen stehend und noch andere Vier- und Zweigespanne, so daß Euphranors Kunst ziemlich alle Kategorien der Gegenstände vom Götterbilde bis zur Thierdarstellung umfaßte.

Aus den Gegenständen allein also würden wir Euphranors überwiegende Kunstrichtung schwerlich feststellen können; glücklicher Weite fehlen uns dagegen über ihn nicht die Urteile der Alten und sonstige Winke, die uns jedoch nöthigen auch auf die Thätigkeit des Künstlers als Maler einen Blick zu werfen.

Als solcher war er Schüler des Aristeides von Theben [125]), eines Künstlers, der namentlich durch die Darstellung der Stimmungen und Bewegungen des Gemüthes von sanfter Regung bis zum höchsten Pathos sich auszeichnete, dabei aber, obgleich etwas hart von Farbe, einem gesunden und kräftigen Naturalismus der Formgebung huldigte. In dieser letzteren Beziehung scheint sich Euphanor an seinen Meister noch enger als in der ersteren angeschlossen zu haben, und grade im Formellen, im kräftigen Naturalismus und in Neuerungen der Proportionen lag ein großer Theil seiner Verdienste als Maler. Die körperliche Imposanz und Tüchtigkeit der Heroen hat er nach Plinius zuerst genügend dargestellt, und er selbst rühmte von seinem Theseus, gewiß bezeichnend genug, derselbe sei mit Rindfleisch, derjenige des Parrhasios mit Rosen genährt. In Beziehung auf die Proportionen wandte er zuerst die schlankeren Verhältnisse an, durch welche Lysippos dem Polyklet und den älteren Künstlern gegenüber sich auszeichnete, ohne jedoch das neue System vollkommen durchzuführen; denn, indem er den Rumpf schlanker darstellte, ließ er Kopf und Glieder in den alten Verhältnissen, wodurch diese Theile zu schwer und mächtig erschienen.

Bleiben wir zunächst bei dieser einen Seite des künstlerischen Strebens Euphranors stehn, so wird es ohne Zweifel erlaubt sein, die Eigenthümlichkeiten, die ihn als Maler charakterisiren, auch auf seine Thätigkeit als Bildner zu übertragen. Und da werden die Worte des Plinius in Beziehung auf den Paris des Euphranor, die übrigens offenbar wiederum auf einem Epigramm beruhen, einfach darauf zu beziehn sein, daß Euphranor den Sohn des Priamos nicht als einen Weichling, sondern trotz aller blühenden jugendlichen Schönheit, welche den Gedanken an den Richter der Göttinnen und den Liebhaber der Helena wach rief, doch mit derjenigen frischen Kraft und Tüchtigkeit darstellte, welche daran erinnerte, daß Paris auch der Mann war, dessen Pfeil den Peliden fällte. Eine solche Auffassung der Aufgabe liegt keineswegs fern, sondern ist in dem Doppelnamen Alexandros-Paris gleichsam gegeben, ja sie wird durch die Geschichte von Paris' ganzem Leben [126]) so sehr gefordert, daß man sagen muß, erst eine beide Elemente in sich vereinigende Bildung stelle den ganzen Paris dar. Wenn daher von andern Seiten die verschiedenen Eigenschaften des euphranorischen Paris vielmehr in einer Mischung verschiedenen Ausdrucks im Gesichte gesucht worden ist, so muß, bis einmal ein antiker Kopf mit einer derartigen Mischung verschiedenen Aus-

drucks zum Vorschein kommen wird — bisher giebt's dergleichen Nichts — an der Richtigkeit dieser Erklärung gezweifelt werden, grade so gut, wie, trotz Allem was darüber gesagt ist[127]), der mit diesem Paris in Parallele gezogene famose Demos von Parrhasios, der zugleich wüthend und sanft, tapfer und feige, großmüthig und neidisch u. s. w. ausgesehn haben soll, als ein Wahngebilde erscheint, das auf einem in plinianische Prosa umgesetzten arg übertreibenden und mehr witzig als wahr zugespitzten epigrammatischen Einfalle beruht.

Was aber die Proportionsneuerungen anlangt, so erscheint in ihnen Euphranor, sofern er dieselben auch als Bildner festhielt, als Vorläufer des Lysippos, der das von Euphranor gleichsam versuchsweise Begonnene fortsetzte und mit bewußter Consequenz zu einem völlig neuen, in sich vollkommen harmonischen Systeme vollendete.

Wenden wir uns nun zu der mehr innerlichen Seite der Kunstleistungen Euphranors, so liegen unter seinen Gemälden wie unter seinen Statuen augenfällige Beispiele vor, welche zeigen, daß er auch in dem Streben nach feinem seelischen Ausdruck seinem Lehrer Aristeides zu folgen sich bestrebte. Von seinen Gemälden sei hier nur auf den Odysseus verwiesen, wie er, um nicht mit nach Troia ziehn zu müssen, sich wahnsinnig stellte, und den Euphranor mit dem die List durchschauenden Palamedes und mit nachdenklichen Zuschauern zusammen gruppirt hatte. Hier ist offenbar eine große Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdrucks Grundbedingung, und nur wer sich hierin Meister wußte, konnte mit Hoffnung auf Erfolg einen solchen Gegenstand malen. Unter den plastischen Werken Euphranors aber bietet am augenscheinlichsten die „bewundernde und anbetende Frau" das Seitenstück eines fein dargestellten gemüthlichen Ausdrucks zu dem Odysseus, aber auch die kürzlich entbundene Leto mit ihren Kindern auf den Armen ist ohne Zweifel eine Darstellung voll von charakteristischem Ausdruck freudigen Muttergefühles gewesen. Wenngleich wir nun auch außer Stande sind, in den übrigen plastischen Schöpfungen Euphranors ähnliche Richtungen und Verdienste nachzuweisen, so wird doch das sicher Erkannte genügen, um uns Euphranor als einen Künstler zu zeigen, der das Streben nach der Darstellung des bewegten Gemüthes mit den früher besprochenen attischen Meistern theilt. Das im höchsten Sinne Leidenschaftliche und gewaltig Pathetische dagegen ist in seinen Statuen wenigstens nicht nachweisbar, und auch die Richtung auf das Ideale erscheint bei ihm weniger bestimmt ausgebildet als bei Skopas und bei Praxiteles, vielmehr stellt er sich in dieser Beziehung als dem Silanion verwandter dar, der ebenfalls neben Charakterporträts besonders die Darstellung der Heroen cultivirte und der so gut wie Euphranor an den Neuerungen in Beziehung auf die Proportionslehre betheiligt war. Als eigenthümliches Verdienst des Euphranor dürfen wir wohl nach dem oben Gesagten Frische und Kräftigkeit und eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch die er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, welche durch die Nachahmung praxitelischer Weichheit ohne praxitelischen Geist in Gefahr sein mochte.

In der Darstellung der älteren attischen Schule, des Phidias und der Seinigen mußten wir den Verlust der Hauptwerke und den Mangel genügender Nachbildungen der meisten Arbeiten dieser Künstler beklagen, wogegen wir so glück-

lich sind in den zahlreichen und ausgedehnten architektonischen Sculpturen am Theseion, Parthenon, Erechtheion und Niketempel Monumente zu besitzen, welche diesen Meistern gleichzeitig, zum Theil auf ihre Werkstatt mit Bestimmtheit zurückführbar, als Zeugnisse von ihrer Art und Kunst dastehn, welche uns von derselben eine bis in's Einzelne gehende Vorstellung vermitteln. In Beziehung auf die Kunst der jüngeren attischen Schule sind wir nicht in gleicher Weise glücklich, denn, während die Hauptwerke eines Skopas und Praxiteles, die Niobegruppe ausgenommen, die ja doch auch nur Nachbildung ist, ebensowohl zu Grunde gegangen sind, wie die Werke der älteren Künstler, hat diese jüngere Zeit, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, an architektonischen, mit Sculpturen verzierten Monumenten ungleich weniger hinterlassen, als die ältere. Was wir vom Mausso-leum haben ist oben näher besprochen worden, die Trümmer des tegeatischen Athenetempels sind freilich gefunden [128]), und möglich ist es, daß wir einmal aus denselben die Originalarbeiten des Skopas herausziehn werden, aber bisher ist dieser Schatz nicht gehoben; und demnach besitzen wir von datirten architektonischen Sculpturen nur noch den auf der folgenden Seite (Fig. 87) abgebildeten Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates, einem der Tempelchen aus der Tripodenstraße in Athen, deren schon Erwähnung gethan ist (oben S. 30), und die Statue des Dionysos vom Monumente des Thrasyllos.

Choragos oder Choregos hieß in Athen derjenige, welcher auf seine Kosten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung stellte, verpflegte und einüben ließ. Der Chor hieß nach seinem Choragen, und, wenn er in der Aufführung den Sieg davon trug, erhielt der Choragos den Siegesehrenpreis, der unter Anderem in einem ehernen Dreifuß bestand, der, öffentlich aufgestellt und mit einer Inschrift versehn, welche die Hauptumstände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleistung war. Die Aufstellung dieser Siegesdreifüße fand in Athen in einer am östlichen Abhang der Burg befindlichen, „die Dreifüße“ oder „Tripodenstraße“ genannten Straße statt, und zwar standen die Dreifüße auf dem Dache von eigens zu diesem Zwecke erbauten Rundtempelchen. Ein solches Tempelchen in zierlichem korinthischem Stil ist das bis heute erhaltene Siegesdenkmal des Choragen Lysikrates [129]), mit dessen Fries wir es hier zu thun haben, und welches, gemäß der Inschrift unter dem Archonten Euainetos, d. h. im 2. Jahre der 111. Olympiade (334) errichtet wurde. Wenngleich nicht auf die Werkstatt eines bekannten Meisters zurückführbar, ist uns dieses Relief doch ein authentisches Monument aus der Zeit, in welcher, wenn nicht Praxiteles selbst, so doch jedenfalls seine Schüler und Nachfolger in Athen blühten.

Der Gegenstand der Darstellung, aus dem sechsten der sogenannten homerischen Hymnen entnommen, ist in Kürze dieser.

Einstmals erschien Dionysos in seiner ganzen Jugendschöne am Meeresufer, wo ihn tyrrhenische Seeräuber sahen, und, in der Meinung, er sei ein Königssohn, für den ein großes Lösegeld zu gewinnen sei, ergriffen und gefesselt in ihr Schiff brachten. Aber die Fesseln lösten sich von selbst; vergebens ermahnte der Steuermann, der die Göttlichkeit des Gefangenen erkannte, denselben zu befreien, die Räuber stachen in See und entführten ihre Beute. Da strömten plötzlich Weinfluthen über das Schiff, um Mast und Segel wanden sich Reben, Dionysos selbst erschien in Gestalt eines Löwen, die entsetzten Tyrrhener stürzten sich in's

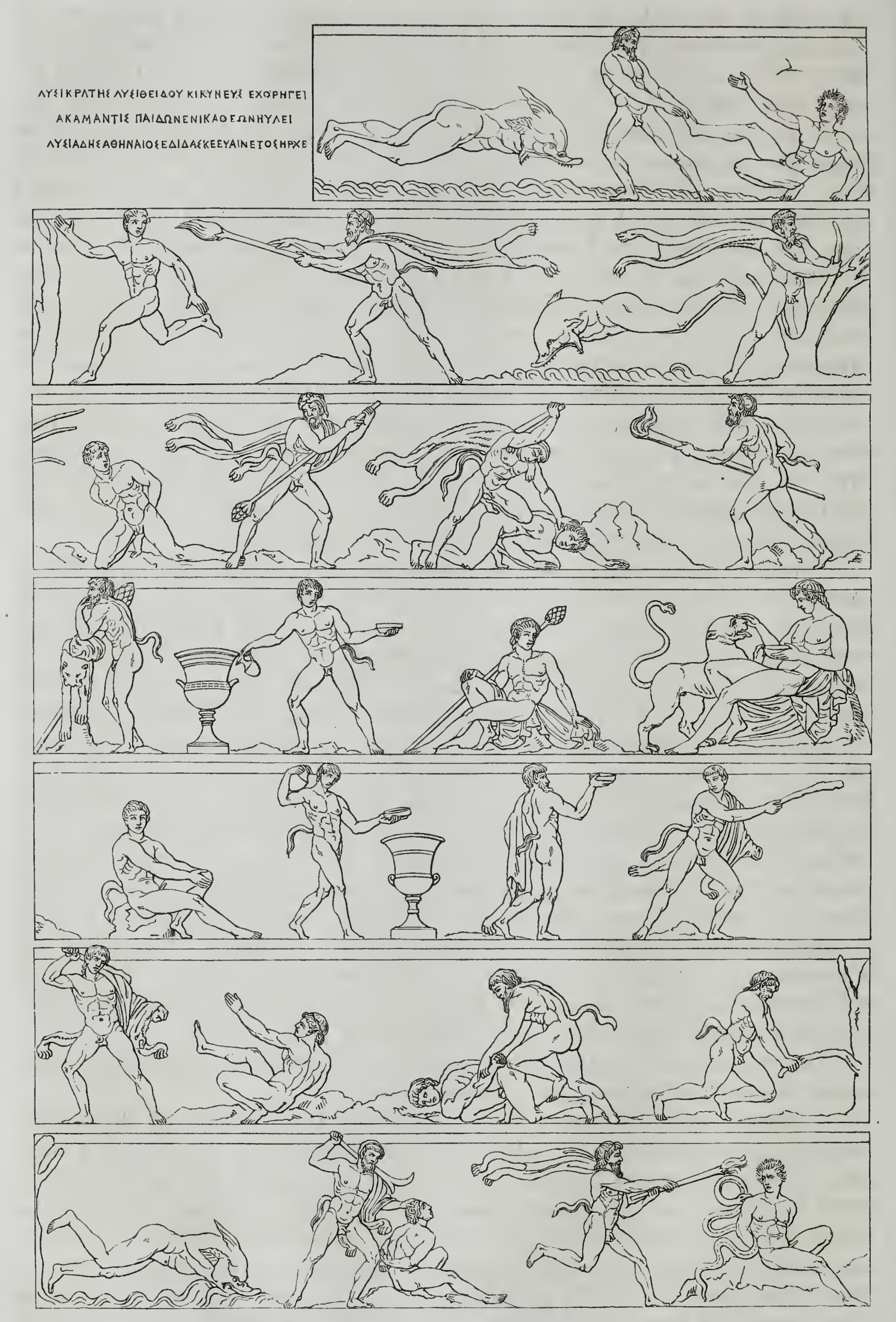
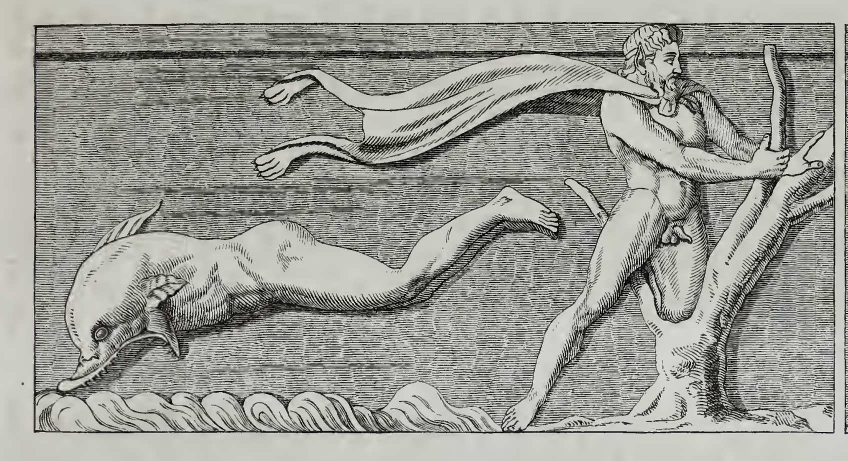


Fig. 87. Der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates in seiner Gesammtheit.

Meer und wurden in Delphine verwandelt. Diese Züchtigung der Seeräuber ist der Gegenstand unseres Reliefs, welches denselben aber in sinnigster Weise den Gesetzen der Plastik gemäß umgestaltet darstellt. Zunächst ist die Scene vom Schiffe an das Ufer des Meeres verlegt, was des Raumes wegen nothwendig ist, sodann sind die Wunderzeichen nicht dargestellt, weil sie nicht darstellbar sind oder doch höchst dürftig wirken würden, so namentlich die Verwandlung des Gottes in einen Löwen. „Die Lücke einer unsichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwischen dem Gott und den Tyrrhenern hat daher der Künstler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den steten Begleitern des Gottes, das ist mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menschlichen That, eines menschlichen Kampfes. Das Ganze ist nun ein echt plastischer Gegenstand geworden, ein ethisch-dramatischer Gehalt in voller Anschaubarkeit. In der Mitte ruht in der reizendsten Jünglingsgestalt und sorgloser, unbefangener Göttlichkeit Dionysos, auf einen Felsen gelagert und mit seinem Löwen spielend, der nach der Weinschale verlangt. Das Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott nach dem Mythus sich verwandelte, die Schale vertritt die Weinfluthen des Wunders“ [130]). Diese heitere und um das weiterhin Vorgehende unbekümmerte Ruhe des Gottes, welche sich den Satyrn in seiner nächsten Umgebung mittheilt, erinnert uns an die Wunderkraft, die im Mythus wirkend auftritt, während ein thätiges Eingreifen des Gottes den Gedanken an Wunderwirkung seiner überirdischen Kraft ganz entfernen würde. Das thätige Eingreifen, die handgreifliche Bestrafung der frechen Räuber bleibt den Begleitern des Gottes, den Silenen und Satyrn überlassen, welche ihr Amt nicht allein mit dem größten Eifer, sondern unverkennbar auch in einer etwas burlesken, wenigstens derben und etwas komisch gefärbten bakchischen Begeisterung vollziehn. Mit Recht zeichnet Feuerbach besonders den einen alten Satyrn aus, der sich von einem Baumstamme einen tüchtigen Knittel abzubrechen bestrebt ist (s. Fig. 88), während seine jüngeren Genossen schon erbarmungslos auf die überwundenen Tyrrhener dreinschlagen. Wer von diesen noch nicht gefaßt und zu Boden geworfen ist, der flieht im angestrengtesten Laufe, von Widerstand ist keine Rede, aber auch die Flucht ist vergebens, denn über die physische Kraft der Satyrn hinaus wirkt die Wunderkraft des Gottes, und gewiß nicht ohne Absicht sind die durch diese Wunderkraft in Delphine verwandelten Räuber an die Enden des Reliefstreifens versetzt. Hier stürzen sie sich, halb noch menschlich gestaltet, halb schon in den Thierleib übergegangen, in die Wellen hinunter. Die Mischgestalt dieser verwandelten Menschen ist unübertrefflich gelungen, die Übergänge der einen Form in die andere, der Sprungbewegung des menschlichen Körpers in die Bewegung, die sich tummelnden Delphinen eigen ist, sind auf's feinste verschmolzen, und die ganze Erfindung verdient besonders deshalb wirklich geistreich genannt zu werden, weil sie uns auch eine Mischung der Empfindungen vergegenwärtigt, einerseits die Angst der Flucht, andererseits das Behagen des Thieres, das seinem Elemente zueilt; man sieht, die Menschen werden wirklich zu Fischen. Gleiches Lob verdient die Formgebung in den Satyrn und in dem in der That großartig schönen Körper des Gottes, welcher letztere noch dadurch für uns eine eigenthümliche Bedeutung gewinnt, daß er uns vor Augen führt, wie vollendete Weichheit der Formen mit Großheit und Adel der Composition und der Auffassung durchaus verbunden sein kann. Gegenüber den weitverbreiteten fal-



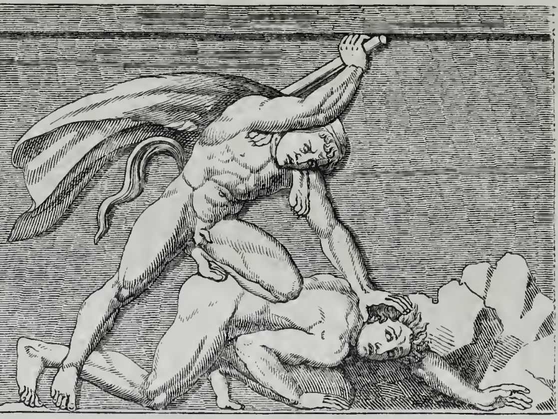




Fig. 88. Ausgeführtere Probestücke des Frieses vom Denkmal des Lysikrates.

schen Vorstellungen von praxitelischer Weichheit ist dieser Dionysos von wahrhaft unschätzbarem Werthe. Auf die Compositionsbedingungen des ganzen Frieses ist schon früher (Band I. S. 256) aufmerksam gemacht worden. Es wurde dort hervorgehoben, daß die doppelte Bedingung dieser Composition, einerseits diejenige der Einheitlichkeit, die daraus hervorgeht, daß der Fries um das Rundtempelchen ununterbrochen rings umläuft, andererseits die Unthunlichkeit einer straffen Centralisirung, welche sich aus der Unmöglichkeit, die Composition gleichzeitig ganz zu übersehn, ergiebt, daß diese doppelte Bedingung mit Geist und in vollkommen den Raumgesetzen entsprechender Weise erfüllt ist. Die Einheitlichkeit ist durch die Hervorhebung der Mitte und durch die Symmetrie der Figurenanordnung zu beiden Seiten der Mitte gewahrt, während andererseits der Künstler dafür zu sorgen wußte, daß jedes gleichzeitig übersehbare Stück der gekrümmten Friesfläche ein für sich verständliches und interessantes Stück der Composition enthalte. Wenn ein Tadel beizufügen ist, so kann sich dieser nur auf die etwas starke Dehnung der Composition und eine gewisse Leere beziehn, welche durch weites Auseinanderrücken der Figuren entsteht.

Einige Schriftsteller heben die minder sorgfältige Ausführung des Reliefs hervor. Nach Gypsabgüssen des fortschreitender Zerstörung ausgesetzten Monumentes zu urteilen dürfte die scheinbare Oberflächlichkeit der technischen Ausführung großentheils auf Rechnung der zerstörenden Einwirkungen der Zeit zu setzen sein, obwohl die höchste Feinheit der Ausführung fehlen mag. Auf keinen Fall darf man, das zeigen die besten Stücke des Maussoleums, diese geringere Schärfe der Ausführung als Charakterzug der Zeit betrachten, in welcher das Relief gemacht wurde, sondern sie fällt, soweit sie wirklich vorhanden ist, lediglich dem ausführenden namenlosen und vielleicht untergeordneten Künstler zur Last, während die Composition beweist, daß der Geist der Kunst damals so lebendig war, wie in irgend einer Epoche.

Jünger und streng genommen schon dem Beginne der folgenden Periode angehörig ist die jetzt im britischen Museum befindliche Dionysosstatue von dem Monumente des Thrasyllos. Dieses erst in neuerer Zeit zerstörte ebenfalls choragische Monument ist ein Façadenbau, durch welchen die oberhalb des Dionysostheaters in dem südöstlichen Theile des Akropolisfelsens befindliche, ansehnliche Höhle oder Grotte, welche den modernen Namen der „Panagia Spiliotissa" führt, geschlossen oder eingefaßt wurde [131]). Errichtet nach der Inschrift im Jahre Ol. 115. 1 (320 v. u. Z.) von Thrasyllos, dem Sohne eines gleichnamigen Vaters von Dekeleia hätte der Bau nach Kuglers [132]) wahrscheinlicher Vermuthung ursprünglich nur aus zwei seitlichen Pfeilern nebst dem Architrav und dem mit Kränzen geschmückten Fries als einfache Umrahmung der Grotte bestanden, in welcher der Preisdreifuß aufbewahrt wurde, und erst Thrasyllos' Sohn (oder Enkel) Thrasykles hätte fünfzig Jahre später, also Ol. 127. 2 (270) den schwer auf dem zierlichen Unterbau lastenden Oberbau nebst der gleich näher zu besprechenden Dionysosstatue und einem eigenen Sockel für je einen Dreifuß rechts und links hinzugefügt, bei welcher Gelegenheit auch der unverhältnißmäßig dünne Mittelpfeiler untergestoßen worden wäre. Die durch Lord Elgin in's britische Museum gekommene Statue des Dionysos [133]) stellt diesen Gott sitzend in langer Gewandung dar; ein feiner bis auf die Füße reichender Chiton und über ihm ein

Panther- oder Löwenfell, beide von einem breiten Gurt um die Mitte des Leibes zusammengefaßt, umgiebt den Oberkörper, ein weitfaltiges Himation den Schooß und die Beine; der eigens angesetzt gewesene Kopf und die ebenfalls aus eigenen Stücken gearbeitet gewesenen Arme fehlen seit der ältesten Zeit, aus der wir von der Statue Kunde haben; der Kopf ist jedenfalls jugendlich zu denken, das beweisen die vollen und weichen Formen des Körpers, den man in früherer Zeit für weiblich hielt. Das ganze Werk ist groß angelegt und voll Leben und Wärme, die Bewegung einfach und natürlich, die Behandlung der Gewandung in großen Massen mit leuchtenden Flächen der besten Zeiten würdig. Ein großes Loch im linken Schenkel hat unzweifelhaft zur Befestigung eines aus Bronze eingefügten Attributs gedient, und Art und Veranlassung des Denkmals sowie Stellung und Größe des erwähnten Loches machen es sehr wahrscheinlich, daß dies Attribut ein Saiteninstrument gewesen ist, welches den Dionysos als musischen, speciell als Gott der dramatischen Poësie bezeichnete. Die Würde und Großheit in der Composition und Ausführung dieser schönen Figur, welche, wie bemerkt, obendrein aus der Zeit kurz nach der Blüthe der jüngeren attischen Schule stammt, bietet ein neues bedeutendes Zeugniß für den Geist der Kunst Athens in dieser Periode und ist unter anderen Monumenten sehr geeignet diejenigen zu widerlegen, welche sich die jüngere attische Schule in Weichlichkeit und bloße sinnliche Schönheit versunken vorstellen.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE SIKYONISCH-ARGIVISCHE KUNST.

SIEBENTES CAPITEL.

Lysippos' Leben und Werke.

Lysippos, das große Haupt der peloponnesischen Kunst dieser Epoche, ist gebürtig von Sikyon, der Stadt, aus welcher wahrscheinlich auch Polyklet stammte. Seine Zeit wird von Plinius nur sehr allgemein durch die 113. Olympiade (328 v. u. Z.) bezeichnet, während wir nach verschiedenen Umständen berechtigt sind zu glauben, er habe vielleicht schon Ol. 102, 1 (372) als selbständiger Künstler gewirkt und sei Ol. 116, 1 (316) noch thätig gewesen. Das würde freilich eine Künstlerlaufbahn von 56 Jahren ergeben, und obgleich eine solche Ausdehnung eines thätigen Künstlerlebens durchaus nicht undenkbar ist und noch einigermaßen dadurch bestätigt wird, daß Lysippos in einem Epigramm ausdrücklieh als „Greis“ bezeichnet ist, so dürfte uns doch ein sogleich zu erwähnender Umstand geneigt machen, die Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Lysippos etwas kürzer anzunehmen. Befugt sind wir hierzu, indem das oben angegebene früheste Datum sich auf eine Sieger-

statue bezieht, die sehr wohl geraume Zeit nach dem erfochtenen Siege gemacht und geweiht worden sein kann. Jedenfalls ist es gewiß, daß das Datum bei Plinius in das höhere Lebensalter des Meisters und gegen das Ende seines Wirkens fällt. Der Grund, warum es nicht recht glaublich ist, Lysippos sei 56 Jahre lang als selbständiger Künstler thätig gewesen, liegt darin, daß uns berichtet wird, er sei in seiner Jugend Erzarbeiter, also Handwerker gewesen. Von dem Handwerke ging er selbständig zur Kunst über, ohne einen Lehrer gehabt zu haben, wahrscheinlich doch also wenigstens im reifen Jünglingsalter. Daß er Autodidakt war wie der Athener Silanion, wird mehrfach bezeugt, während verschiedene Berichte der Alten ihn bald Polyklets Doryphoros seinen Lehrmeister nennen lassen, bald angeben, er sei von dem Maler Eupompos von Sikyon, den er fragte, welchen Meister er nachahmen solle, auf das versammelte Volk hingewiesen worden, mit dem Bedeuten: die Natur, nicht ein Künstler sei nachzuahmen. In wiefern der jüngere Mann dieser Weisung nachkam, werden wir sehn, jedenfalls hielt er sich eben so sehr an die meisterlichen Vorbilder der älteren Zeit, aus denen er nach Varros Ausdruck nicht die Fehler, sondern das Vortreffliche in seine Werke herübernahm. Von seinem ferneren Leben wissen wir nicht Viel, nur das steht fest, daß er zu Alexander dem Großen, den er von seiner Kindheit an in vielen Werken darstellte, in ein sehr nahes Verhältniß trat, ja daß er, wenn ein moderner Ausdruck hier gestattet ist, königlich makedonischer Hofbildhauer wurde. Dies spricht sich besonders darin aus, daß Alexander nur von Lysippos plastisch dargestellt, wie allein von Apelles gemalt und von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte, was er nach mehren unserer Gewährsmänner in Form eines Edictes aussprach. Da es aber nichtsdestoweniger Darstellungen des Königs von anderen Künstlern gab, so kann die Nachricht nur dahin verstanden werden, daß Alexander entweder die Bildnisse, die er sich selbst machen ließ, ausschließlich bei Lysippos bestellte, oder daß er diesem Künstler allein in eigener Person saß. Außer diesem Verhältniß des Lysippos zum makedonischen Hofe wissen wir von demselben noch, daß er in fast unglaublicher Weise fleißig und fruchtbar gewesen ist. Er soll nicht weniger als 1500 Werke geschaffen haben, eine Zahl, die nach Plinius' Bericht offenbar wurde, als nach Lysippos' Tode sein Erbe eine Casse erbrach, in welche der Meister von dem Honorar für jedes Werk ein Goldstück zu legen pflegte. Die Zahl von 1500 Werken ist allerdings sehr groß, allein sie bleibt denkbar, zumal wenn man weiß, daß Lysippos ausschließlich Erzgießer war, also hauptsächlich nur mit der Herstellung der Modelle, nicht eigentlich mit der Ausführung der Werke zu thun hatte, bei der er wenigstens ohne Zweifel fremde Hilfe in Anspruch nahm. Und da selbst wir noch in runder Summe einhundert menschliche Statuen von Lysippos namentlich nachweisen können, wobei wir die zahlreichen Thiere, Pferde, Hunde, Löwen gar nicht rechnen, so haben wir weder Grund noch Recht, an der großen Fruchtbarkeit des Künstlers zu zweifeln, ja nicht einmal an der Zahl von 1500 Werken desselben. Um so verkehrter dagegen muß in doppelter Beziehung eine Notiz bei Petronius erscheinen, nach welcher Lysippos an die feine Vollendung eines einzigen Werkes hingegeben in Dürftigkeit gestorben wäre [134]).

Die uns bekannten Werke des Lysippos mit der Ausführlichkeit, die bei den Werken des Praxiteles geboten war, aufzuzählen, würde zwecklos sein, es genügt, sich dieselben in einem raschen Überblicke zu vergegenwärtigen. Wir können sie

in fünf Classen theilen. Erstens Götterbilder. Unter diesen finden wir Zeus vier Mal, in Tarent, Argos, Sikyon und Megara. Der tarentinische Zeus war ein Koloß von 40 griech. Ellen (60′ rhein.), nach dem berühmten Sonnenkoloß von Rhodos der größte der antiken Welt [135]); er stand jedenfalls allein wie auch der argivische (Tempelbild des Nemeios), während der sikyonische mit Artemis (ob von Lisyppos ist nicht ganz gewiß) und der megarische mit den (neun) Musen gruppirt war. Sodann ist uns ein Poseidon in Korinth bekannt und ein rhodischer Helios auf seinem Viergespann, oder genauer nach dem alten Zeugniß zu berichten: ein Viergespann mit dem Helios der Rhodier. An dieser Statue [136]) fand Nero besonderes Gefallen und ließ sie — vergolden. Mit der Erhöhung des Geldwerthes der Statue aber verlor, wie Plinius weiter erzählt, die Erscheinung derselben an Anmuth, was uns ganz besonders dann sehr denkbar wird, wenn wir wissen, daß ein Hauptverdienst des Lysippos in der Feinheit der Ausführung bestand; deshalb zog man das Gold wieder herunter, und in diesem Zustande ward die Statue für kostbarer als zuvor gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte, in denen das Gold befestigt war, zurückblieben.

Von im eigentlichen Sinne jugendlichen Gottheiten können wir eine Gruppe des mit Hermes um den Besitz der Lyra streitenden Apollon und einen Dionysos, beide Werke auf dem Helikon und einen in Thespiae später als der praxitelische aufgestellten Eros nachweisen. Diesen gesellt sich aus niederem göttlichem Range ein Satyr in Athen und — ein für die Beurteilung des Lysippos wichtiges Werk — die erste eigentliche und durchgeführte allegorische Figur der griechischen Plastik, eine Darstellung des Kairos, der „Gelegenheit“. Nach zahlreichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten übereinstimmenden und vielleicht auf verschiedene Copien bezüglichen Besprechungen dieser Statue bei alten Dichtern und Prosaisten können wir uns dieselbe ziemlich anschaulich vergegenwärtigen. Sie erschien in der Gestalt eines zarten Jünglings mit verschämtem Blicke, dem der erste Flaum des Bartes sproßte. Das Haupthaar hing nach vorne lang herab, während der Hinterkopf, ohne ganz kahl zu sein, nur kurzes, nicht faßbares Haar trug, anzudeuten, daß man die Gelegenheit, ehe sie vorübergeht, beim Schopf ergreifen müsse. Die Füße waren geflügelt und standen mit den Zehen auf einer Kugel, eine Anspielung darauf, daß der günstige Augenblick im Nu vorübereile, in der rechten Hand trug der Jüngling eine Wage, die Allegorie des schwankenden Glückes, in der linken ein Scheermesser, anzudeuten, daß das Glück auf der Schärfe des Messers stehe. Soviel von der äußeren Erscheinung dieser allerdings sinnreichen aber ohne Zweifel frostigen Erfindung, die näher zu beurteilen weiterhin der Ort sein wird.

Als die zweite Classe der lysippischen Werke sind die Heroenbilder zu rechnen oder, genauer gesprochen, die Bilder eines Heros, des Herakles, denn nur diesen stellte Lysippos, so viel wir wissen, dar, diesen aber auch in zahlreichen Wiederholungen. Die zum Theil sehr eigenthümliche Auffassung des Herakles durch Lysippos und die nicht mit Unrecht angenommene Einwirkung derselben auf die Heraklesbildung der späteren Kunst erheischt eine genauere Betrachtung dessen, was wir über die verschiedenen Heraklesstatuen des Meisters wissen.

Die größte Statue war ein Koloß in Tarent, der von Fabius Maximus nach

Rom geschleppt wurde, später nach Constantinopel kam, wo er im Hippodrom aufgestellt, im Jahre 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde. Die genaueste Beschreibung liefert uns der byzantinische Schriftsteller Niketas Choniates.

Der Heros saß ohne alle Waffen auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe, der zu der Reinigung der Augeiasställe in Beziehung steht, also auf die Mitte der mühevollen Erdenlaufbahn des Herakles hindeutet. Demgemäß war er aufgefaßt als trauernd über die Mühsal der ihm aufgelegten Arbeiten. Das rechte Bein und der rechte Arm (dieser wohl auf dem Beine ruhend) waren ganz ausgestreckt, das linke Bein dagegen im Knie gebogen, der linke Ellenbogen auf dasselbe gestützt, während das sorgenschwere Haupt in der geöffneten linken Hand ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, der Körper fleischig, die Arme wuchtig, das Haar kurz und dicht. Die Größe der Statue war so bedeutend, daß nach der Angabe des Byzantiners ein um ihren Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes ausreichte und das Schienbein die Länge eines Menschen hatte. Als Nachbildungen gelten nicht wenige Gemmenbilder [137]), die aber keine Gewähr der Treue selbst in Hauptsachen der Composition bieten und in Einzelheiten augenscheinlich abweichen. Was erhaltene statuarische Nachbildungen anlangt, so kann erst später von dem Verhältnisse gesprochen werden, in welchem der berühmte vaticanische Heraklestorso des Apollonios, Nestors Sohn von Athen, zu dieser Statue des Lysippos steht.

Verwandt in mehr als einem Betracht scheint mit dem tarentiner Koloß eine zweite Statue des Helden, unbekannten Aufstellungsortes, gewesen zu sein, die wir freilich nur aus Epigrammen kennen. Nach ihnen war auch dieser Herakles waffenlos, aber diesmal hatte ihm Eros die Waffen geraubt. Es war also ein verliebter Herakles, obgleich wir nicht entscheiden können, welche Schöne, wenn überhaupt eine bestimmte, sich der Bildner als Gegenstand der Liebe des Helden dachte. Auf Omphale dürfen wir schwerlich rathen, da die Dichter von der Weiberkleidung, die Herakles im Dienste der Omphale trug, kaum ganz geschwiegen hätten. Ob wir in Gemmenbildern, die den eben erwähnten ungefähr ähnlich sind [138]), Nachbildungen besitzen, muß besonders deshalb als ungewiß erscheinen, weil in ihnen Herakles, auf dessen Schulter Eros sitzt, mit der Keule bewehrt ist; von statuarischen Nachbildungen ist bisher Nichts bekannt.

Ganz unnachweislich ist uns die Gestalt eines Herakles, der in Sikyon aufgestellt war, und es ist Willkühr, ihn als das Vorbild des berühmten farnesischen Herakles des Atheners Glykon zu betrachten.

Genauer bekannt ist dagegen wiederum eine ganz kleine aber dabei in den Formen großartig aufgefaßte und großartig wirkende Statue des Herakles, welche unter dem Namen „Epitrapezios“ d. h. „Herakles als Tafelaufsatz“ bekannt ist, und nach freilich sehr unzuverlässigen Angaben zuerst in Alexanders, dann in Hannibals, ferner in Sullas Besitze gewesen sein soll und welche römische Dichter endlich in demjenigen des Novius Vindex kannten. Auch diese Statue war in sitzender Stellung, aber auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsblocke ruhend dargestellt und hielt, den Blick des heiteren Angesichts nach oben gerichtet, den Becher in der Rechten, die Keule in der Linken. Daß diese Darstellung den vergöttert am Mahle des Zeus ruhenden Helden angehe, wie vielfach angenommen worden ist, muß des Felsensitzes wegen ziemlich bestimmt bezweifelt werden, und

entschieden abzuweisen ist die Zurückführbarkeit des vielberühmten vaticanischen Torso auf dies Vorbild; denn während die Statue des Epitrapezios sich in heiterer Auffassung auf den bekannten Esser und Trinker Herakles bezieht und eben dadurch sich zum Tafelaufsatz, als Muster eines tüchtigen Zechers, vortrefflich eignet, zeigt uns der vaticanische Torso den ermattet ruhenden Helden und kommt wenigstens in dieser Grundauffassung mit dem tarentiner Herakles überein.

Endlich stellte Lysippos noch die Arbeiten des Herakles dar, die ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt waren, von dort aber durch einen römischen Feldherrn nach Rom versetzt wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir an zwölf getrennte Erzgruppen zu denken, und möglicherweise ist eine kleine Reihe erhaltener statuarischer Darstellungen der Arbeiten des Herakles auf dieselben zurückzuführen, eine Annahme, die sich auch dadurch empfiehlt, daß die Motive der Composition mehrer dieser Gruppen [139]) in späteren Reliefdarstellungen wiederkehren. Dieser Art ist eine Gruppe des Löwenkampfes, die wenig variirt in Florenz und in Oxford [a]) sich findet, ferner der Kampf mit der Hydra im Capitol [b]), derjenige mit Geryon im Vatican [c]), die Fortschleppung des Kerberos daselbst [d]), die Einfangung des Hirsches, die am schönsten aus Pompeji bekannt, aber nicht eben gar zu verschieden in der früher Campana'schen Sammlung statuarisch wiederholt ist [e]). Will man ferner annehmen, daß Lysippos so gut wie andere Künstler [140]), ohne sich streng an die eigentlichen Zwölfkämpfe, d. h. an die von Eurystheus aufgegebenen Arbeiten zu halten, von diesen einige, die sich zu statuarischer Darstellung wenig eigneten, wie die Vertreibung der stymphalischen Vögel und die Reinigung der Augeiasställe, durch andere Kämpfe des Helden ersetzt habe, was gewiß nicht unwahrscheinlich ist, so dürfte man auch noch das Ringen mit Antaeos, das sich in geringer Variation in einer englischen Privatsammlung (Smith Barry) und in Florenz [139f]) findet, und die Bändigung des Kentauren in einer freilich sehr stark ergänzten und überarbeiteten florentiner Gruppe [g]) zu dieser Reihe von Darstellungen der Heraklesthaten rechnen, die Lysippos' alyzische Gruppen zu Vorbildern haben. Endlich scheint der zu dieser Folge gehörende Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden, wenn man auf ein noch jetzt in den Ruinen einer alten Festung oberhalb von Alyzia erhaltenes Relief [141]) einen Schluß bauen darf, das Vorbild jener zahlreichen Statuen gewesen zu sein, unter denen die in Neapel befindliche Kolossalstatue des Atheners Glykon, von der später genauer gehandelt werden soll, in künstlerischer Hinsicht die bedeutendste ist. Will man die hier vorgetragene Vermuthung, die freilich durchaus nicht als sicher gelten kann, als nicht ganz unwahrscheinlich anerkennen, so würden nur noch vier von den zwölf Thaten des Herakles aufzusuchen sein: die Stierbändigung, die Einfangung des Ebers und die Kämpfe mit der Amazone und mit Diomedes [142]), während die oben angeführten Gruppen sich so würden ordnen lassen, daß unter ihnen diejenige Symmetrie und gegenseitige Entsprechung, die wir bei gemeinsamer Aufstellung fordern müssen, klar genug hervortreten würde.

Die dritte Classe der lysippischen Werke bilden die Porträts. Dieselben fallen unter verschiedene Kategorien. Die relativ geringste Bedeutung können wir fünf Siegerstatuen für Olympia beilegen, weil diese am wenigsten eigentliche Porträts sein durften. Allerdings mochten sie aber als nackte Männerstatuen dem Künstler Gelegenheit zur Anwendung seines neuen Gestaltenkanons bieten, von

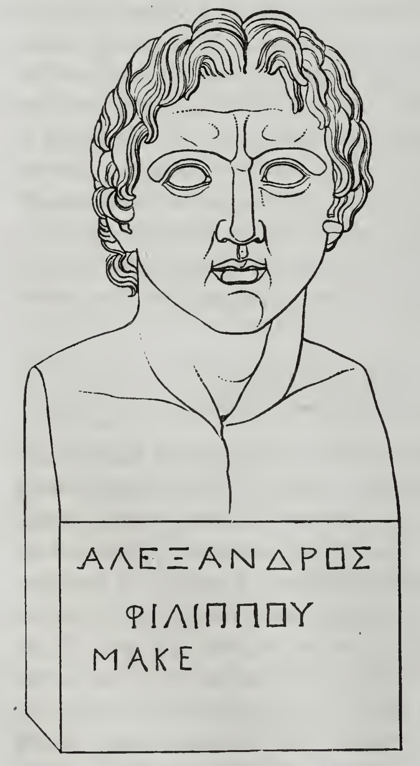
dem weiter unten gehandelt werden soll. Die Bedeutung einer angeblich lysippischen Statue des Sokrates vermögen wir nicht sicher zu ermessen; wichtig dagegen erscheinen die Porträts der Praxilla, ferner des Aesop und der sieben Weisen [143]), weil bei diesen, wie bei Silanions Sappho und Korinna (s. oben S. 80), das Hauptgewicht der Darstellung weniger auf die persönliche Ähnlichkeit als darauf fällt, diese zum Theil sogar sagenhaften (Aesop) und schwerlich in verbürgter Weise überlieferten Gestalten in feiner Charakteristik ihres geistigen Wesens und ihrer geschichtlichen Eigenthümlichkeit zu bilden. Die größte Bedeutung aber fällt unbestreitbar den Porträts Alexanders des Großen zu. Es ist schon oben erwähnt, daß Lysippos den König in vielen Werken von seiner Kindheit anfangend darstellte; hier ist hinzuzufügen, daß seine Porträts diejenigen anderer Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Namentlich waren es gewisse Eigenthümlichkeiten in der äußeren Erscheinung Alexanders, welche von anderen Künstlern einseitig aufgefaßt den Charakter in seiner Gesammtheit verwischten, und die nur Lysippos in ihrer vollen Verschmelzung wiederzugeben wußte. Der König pflegte den Kopf etwas nach der linken Schulter geneigt zu tragen, sein Blick war klar, aber er hatte kein großes und glänzendes Auge, sondern dasjenige, was die Alten *τὸ ὑγρόν* „das Feuchte" nennen, und was dem Blicke der Aphrodite, des Dionysos, des Eros eigen ist. Mit Recht scheint Feuerbach [144]) dieses „Feuchte" im Auge auf ein schwärmerisches Element im Charakter Alexanders zu beziehn, den er etwas gewagt, aber dennoch treffend einen romantischen Helden nennt. Andere Künstler, welche jene Neigung des Hauptes und dies Schwärmerische im Auge darstellen wollten, verwischten dadurch, wie Plutarch bezeugt, das Mannhafte und Löwenmäßige in der Physiognomie Alexanders, während uns die Beschreibung einer lysippischen Hauptstatue zeigt, wie glücklich der Meister diese Elemente zu verwerthen wußte. Diese Statue, der Lysippos im Gegensatze zu Apelles, der den König mit dem Blitz in der Hand malte, den Speer als das Attribut der Welteroberung in die Hand gegeben hatte, wandte das Haupt und den schwärmerischen Blick nach oben, gleichsam zum Zeus empor, als wollte der Held von diesem, für dessen Sohn er sich ausgab, die Theilung der Weltherrschaft fordern. In diesem Sinne schrieb ein Dichter auf die Basis einer lysippischen Alexanderstatue die Verse:

> Aufwärts blicket das Bild zu Zeus als spräch' es die Worte:
> Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!

Außer dieser Darstellung vermögen wir von den vielen lysippischen Statuen des makedonischen Königs nur noch zwei nachzuweisen, welche Theile von größeren Gruppen bildeten. Die erstere dieser Gruppen, an der Leochares mitarbeitete, vergegenwärtigte eine Löwenjagd Alexanders; der König erschien mit dem wohl von seinen Hunden bedrängten Thiere in lebensgefährlichem Kampfe, in welchem ihm Krateros zu Hilfe eilte. Dieser hatte die Gruppe zum Andenken in Delphi geweiht. Ungleich ausgedehnter war die zweite, welche (bis sie Metellus Macedonicus nach Rom versetzte) in der makedonischen Hauptstadt Dion als deren schönste Zierde aufgestellt und ganz von der Hand des Lysippos war. Sie war ein Monument der Schlacht am Granikos und stellte die fünfundzwanzig Reiter dar, welche als Genossen des Königs beim ersten Angriff in jener Schlacht an

seiner Seite gefallen waren, alle diese und nach einer Nachricht auch noch neun Krieger zu Fuße, auf Befehl Alexanders vollkommen porträtähnlich gebildet.

Von Porträts Alexanders sind uns manche erhalten, aber nur wenige durchaus sichere, und unter diesen kaum eines, welches lysippischer Kunst würdig ist. Unter den Büsten gilt als echtes, nach dem Leben gearbeitetes Bildniß diejenige, welche, von Azara bei Tivoli gefunden und an Napoleon I. geschenkt, im Louvre steht, mit der Inschrift *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕ*[*ΔΟΝΙΟΣ*] (Fig. 89. a. [145]); man mag bei dieser, übrigens stark restaurirten, Büste die Treue in der Wiedergabe der Wirklichkeit, welche auch die unschönen Züge aufnimmt und sich bis zu einer pathologisch nachweisbaren Wiedergabe der fehlerhaften Hals- und Gesichtsbildung steigert, mit der Alexander behaftet war, anerkennen, aber man sollte darüber die trockene Nüchternheit und Geistlosigkeit der Arbeit nicht aus den Augen verlieren und nicht unter dem Eindrucke der Nachrichten, daß Alexander nur dem Lysippos gesessen hat, in dieser Büste eine Nachbildung eines lysippischen Werkes annehmen. Als Kunstwerk viel bedeutender, und gewiß mit Unrecht für einen Kopf des Helios gehalten, ist die Büste im Capitol (Fig. 89. b.), und sie wird man mit größerem Recht als jene erstere auf Lysippos zurückführen dürfen. Denn obwohl es den Zügen keineswegs an Individualität fehlt und die Ähnlichkeit mit der Azara'schen Büste im Original unverkennbar ist, so ist doch das Porträt bis zu einem hohen, in den Abbildungen jedoch noch gesteigerten Grade



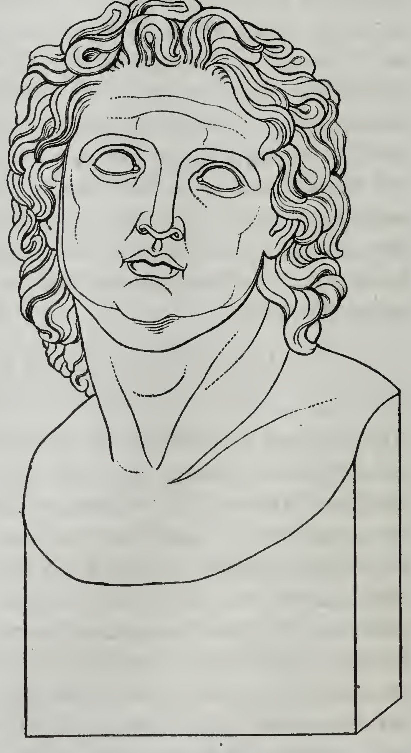


Fig. 89. **Porträtbüsten Alexanders, a. im Louvre, b. im Capitol.**

der Idealität erhoben. Die Auffassung übertrifft die Ausführung an Großartigkeit und Freiheit, und eben sie läßt auf ein lysippisches Vorbild schließen, auf welches auch die vortreffliche und effectvolle Behandlung des Haares, in der Lysippos besonders ausgezeichnet war, hinweist. Ebenso erinnert die Form der Augen und die Neigung des Hauptes an die Beschreibungen, die wir von Alexanders Persönlichkeit besitzen, und die geistreiche Art, wie diese Neigung mit der energischen Bewegung des Kopfes verschmolzen ist, mahnt ebenfalls an lysippische Auffassung.

Ganz und gar unwahrscheilich aber ist es, daß der Kopf des sogenannten sterbenden Alexander in Florenz diesen Namen mit Recht trage [146]). Man beruft sich auf die Ähnlichkeit dieses Kopfes mit der capitolinischen Büste; aber diese Ähnlichkeit ist eine sehr oberflächliche und in keiner Weise zwingend; wenn schon der capitolinische Kopf stark idealisirt ist, so geht der Idealismus des florentiner Kopfes doch noch weit darüber hinaus, ja derselbe ist eigentlich ohne alles Individuelle, und nur die Behandlung des Haares bleibt als wirklicher Vergleichspunkt der beiden Büsten stehn. Dazu kommt, daß Feuerbach [147]) gewiß mit Recht behauptet, kein griechischer Künstler würde je ein idealisirtes Porträt mit dem Ausdruck eines schmerzhaften Sterbens dargestellt haben. Dieser Ausdruck aber des Schmerzes, und zwar, was nicht nachdrücklich genug betont werden kann, des physischen Schmerzes, ist diesem Kopfe, der vollkommen mit Recht mit demjenigen des Laokoon zusammengestellt worden, in der schärfsten Weise aufgeprägt, und mit diesem Ausdrucke physischen Schmerzes konnte ein Alexander um so weniger dargestellt werden, als er nicht etwa im siegreichen Kampfe glorreich unterging, sondern bekanntlich einen ziemlich unrühmlichen Tod fand. O. Müller hat den florentiner Kopf ein Räthsel der Archaeologie genannt; mögen Andere entscheiden, ob die Unbärtigkeit es unmöglich macht, die Lösung dieses Räthsels in Kapaneus zu finden, der in trotziger Kraft die Zinnen Thebens bereits erklommen hatte, als er von einem Blitze des Zeus in den Nacken getroffen und von der Sturmleiter herabgestürzt wurde; das Eine scheint unverkennbar, daß mit der bezeichneten Situation die Büste vollkommen übereinstimmt [148]), und nicht minder paßt die Darstellung eines solchen tragischen Gegenstandes zu der Zeit der Diadochen Alexanders, welcher man ohne Zweifel mit Recht diese schöne und merkwürdige Arbeit zugeschrieben hat.

Neben den beiden oben angeführten Büsten müssen hier noch einige Statuen Alexanders erwähnt werden, die von den erhaltenen noch verhältnißmäßig den meisten Anspruch darauf haben mögen, auf lysippische Vorbilder zurückgeführt zu werden. Die erstere (Fig. 90. a) aus Gabii, im Louvre, unter Lebensgröße, stellt den König, wenn man nur beachtet, daß die Arme ergänzt sind, und daß die Rechte füglich die Lanze gehalten haben kann, gemäß der speerbewehrten Statue des Lysippos dar und vergegenwärtigt uns die besprochene Wendung des Kopfes nach oben; die andere, eine Mittelbronze aus Herculaneum (Fig. 90. b), zeigt Alexander auf dem Bukephalos, einhauend auf einen am Boden liegend oder knieend gedachten Feind, und kann möglicherweise auf die Figur des Königs in der lysippischen Gruppe der Reiter am Granikos zurückgehn. Manche andere Statuen, deren Verhältniß zu den lysippischen Vorbildern schwerlich festgestellt werden kann, sind eben deshalb als für die Zwecke dieser Betrachtung gleichgiltig

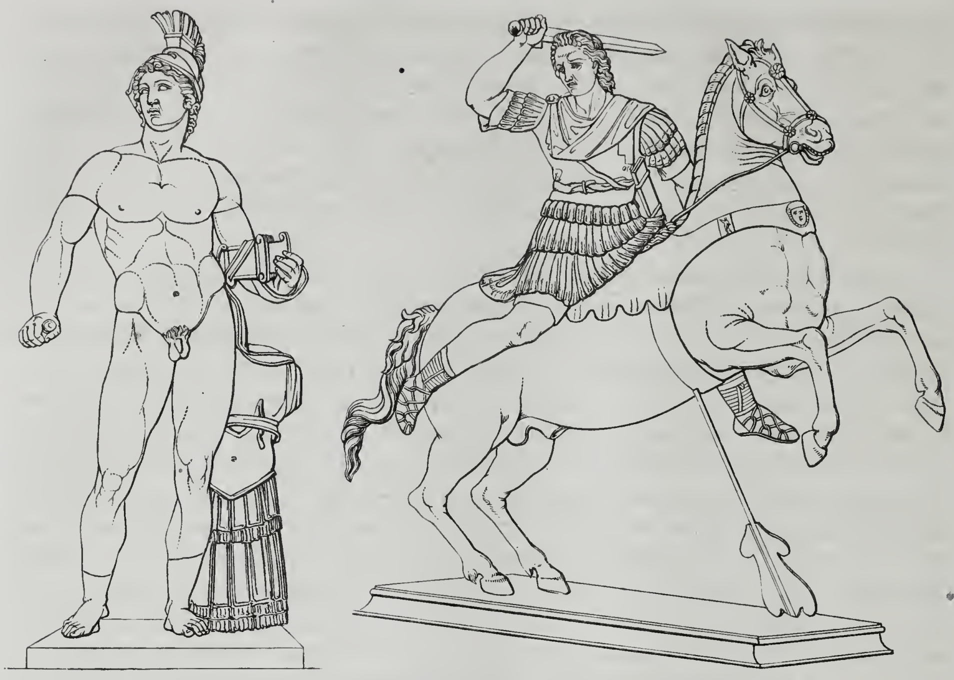


Fig. 90. Statuen Alexanders, a. aus Gabii, b. aus Herculaneum.

zu übergehn. Zu erwähnen aber ist in dieser Besprechung der Porträtdarstellungen des Lysippos, daß derselbe neben Alexander auch noch mehre von dessen Freunden, Feldherrn und Nachfolgern darstellte; wenigstens ist uns eine Statue des Hephaestion und eine solche des Königs Seleukos I. bezeugt, von denen wir aber Näheres nicht wissen.

Als eine vierte Classe lysippischer Werke erscheinen Genrebilder. Wir kennen ihrer freilich nur zwei, die uns aber in mehrfachem Betracht wichtig sind. Das erstere gehört in die früher näher besprochene Gattung der athletischen Genrebilder wie der Diskobol Myrons und wie mehre Statuen Polyklets. Es stellte einen Apoxyomenos, d. i. einen Athleten dar, welcher nach vollendeter Übung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit dem Schabeisen (Stlengis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Agrippa hatte die Statue vor seinen Thermen in Rom aufgestellt, von wo sie Tiberius in seine Gemächer versetzte, so großes Gefallen fand er an dem Bilde. Aber auch das römische Volk theilte dieses Gefallen und forderte die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit mit solchem Ungestüm, daß der Kaiser nachgeben und dieselbe an ihrem früheren Standorte wieder aufstellen mußte. Eine Marmornachbildung, und zwar eine der vorzüglichsten des Alterthums, besitzen wir in der weiterhin (Fig. 91) abgebildeten vor noch nicht langen Jahren in Rom (Trastevere) aufgefundenen Statue des Braccio nuovo im Vatican, auf welche bei der Besprechung des lysippischen Kunstcharakters näher zurückzukommen sein wird. Das zweite Genrebild des Lysippos stellte eine trunkene Flötenspielerin dar, von der ebenfalls unten noch ein Wort zu sagen sein wird.

Als fünfte Classe der Werke unseres Meisters endlich haben wir der Thierdarstellungen zu gedenken. Von der Löwenjagd Alexanders ist gesprochen, eine zweite Jagd führt Plinius außerdem an; zu einer ähnlichen Composition mochte ein gefallener Löwe gehören, der von Agrippa aus Lampsakos weggenommen wurde. Zahlreiche Viergespanne verschiedener Art mögen mit Porträts Alexanders und der Seinen verbunden gewesen sein, wie ja auch Euphranor Philipp und Alexander auf Viergespannen darstellte; aber es scheint, daß Lysippos das Pferd auch zum Gegenstand eigener, nicht mit größeren Compositionen verbundener Darstellungen machte; wenigstens beschreibt uns ein Epigramm ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrucke, wie es die Ohren spitzt und den einen Vorderhuf hebt, eine Darstellung, die wir nur als selbständig denken können.

ACHTES CAPITEL.

Der Kunstcharakter des Lysippos.

Um zur größtmöglichen Klarheit über Lysippos' Kunstcharakter zu gelangen, betreten wir denselben Weg, der sich uns, so hoffen wir, bei anderen großen Künstlern bewährt hat: wir suchen die Urteile der Alten prüfend zu verstehn, und was sie uns lehren aus den uns bekannten Werken des Meisters zu ergänzen.

Zu beginnen ist mit wiederholter Hervorhebung der durchaus unzweifelhaften und wichtigen Thatsache, daß Lysippos ausschließlich Erzgießer war. Indem er hierdurch in Anbetracht der Technik in den bestimmtesten Gegensatz zu dem nur Marmor bearbeitenden Skopas und zu Praxiteles tritt, der, obwohl auch Erzgießer, doch im Marmor glücklicher und deshalb auch berühmter war, stellt sich uns Lysippos als Fortsetzer der Kunstweise dar, welche in seiner Heimath, in Sikyon und in dem mit Sikyon immer eng verbundenen Argos, auch in der vorigen Periode den unbedingten Vorzug vor jeder andern Technik, namentlich aber vor der Marmorsculptur gehabt hatte. Diese Stellung des Lysippos in Beziehung auf das Technische, in welchem er übrigens, wie schon seine große Fruchtbarkeit und die Kolossalität mehrer seiner Werke beweist, zum höchsten Grade der Gewandtheit und Meisterschaft gelangt sein muß, weist uns zunächst darauf hin, zu untersuchen, in wiefern er auch in Hinsicht auf das mehr Innerliche und Geistige der Kunst den Traditionen der Schule Polyklets getreu ist und im Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen und dem Grundcharakter der eigentlich attischen Kunst steht, wie dieser sich in allen Schöpfungen attischer Meister von Phidias an bis zu den Schülern des Skopas und Praxiteles und noch weiter abwärts offenbart.

Es ist gezeigt worden, daß, während die attische Kunst in ihren bezeichnendsten und maßgebenden Leistungen darauf ausging, das Innerliche des Men-

schen, das Leben des Geistes und des Gemüthes in der körperlichen Form zur Erscheinung zu bringen, während die attische Kunst, um es mit einem Worte zu sagen, vom Streben nach dem im eigentlichen Sinne Idealen beherrscht wurde, die peloponnesische Kunst, an deren Spitze Polyklet erscheint, in gleichem Maße überwiegend das physische Wesen des Menschen in seiner höchsten Schönheit und in seiner vollendetsten Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählte. Fragen wir nun, ob sich diese Haupttendenz der Kunst von Sikyon-Argos in Lysippos fortsetzt, so wenden wir uns zunächst an seine Werke. Was finden wir? Auf den ersten Blick die größte Mannigfaltigkeit, einen Kreis der Gegenstände, welcher sich von Götterbildern zu Thierdarstellungen erstreckt und uns in seiner weiten Ausdehnung eine bestimmte Antwort auf unsere Frage zu verweigern scheint. Bei näherer Betrachtung aber gestaltet sich die Sache wesentlich anders. Was zunächst die Götterbilder des Lysippos anlangt, so wird nicht ein einziges derselben in Beziehung auf idealen Gehalt oder geistige Auffassung auch nur vorübergehend gelobt, selbst diejenigen Statuen nicht, bei denen die Aufforderung zu einem derartigen Lobe den Schriftstellern gleichsam vor den Füßen lag. Der Zeuskoloß in Tarent wird nur wegen seiner Göße, der Sonnengott in Rhodos augenscheinlich nur wegen seiner körperlichen Schönheit genannt, und dem entsprechend finden wir unter den Urteilen der Alten über Lysippos auch nicht ein einziges Wort, welches hohe Idealität wie bei Phidias oder ergreifenden Ausdruck der Leidenschaft wie bei Skopas und Praxiteles hervorhöbe. Dazu kommt ein Anderes. Unter den Götterbildern des Lysippos ist außer dem Sonnengotte nicht *eine* neue Erfindung, nicht *eine* Gestalt, die nicht von anderen Meistern vor ihm gebildet worden wäre. Etliche neuere Schriftsteller gefallen sich darin, Lysippos zum Schöpfer des Poseidonideals zu machen, aber sie thun dies ohne jegliches Recht. Denn, wenn wir auch davon absehn wollen, daß Phidias in dem westlichen Parthenongiebel einen Poseidon geschaffen hat, der das Ideal dieses Gottes in den uns erhaltenen Theilen mit der wunderbarsten Großartigkeit darstellt, so hat Skopas mit seinem Poseidon in der Achilleusgruppe, und hat Praxiteles mit seinen zwei Poseidonstatuen (in der Zwölfgöttergruppe und in der Verbindung mit Apollon) mindestens eben so großen Anspruch auf den Ruhm, des Meergottes kanonischen Idealtypus geschaffen zu haben, wie Lysippos. Die anderen Göttergestalten dieses Künstlers aber sind vor ihm mustergiltig vollendet gewesen, und der einzige Gott, von dem wir dies nicht nachweisen können, der Sonnengott der Rhodier, kann hier nur sehr wenig in's Gewicht fallen. Denn erstens bot der von seinem Naturobject kaum gelöste Helios an sich keine Gelegenheit zur Darstellung göttlicher Erhabenheit, sondern konnte, seinem Wesen und seiner Function als Sonnenführer gemäß nur in einer prächtigen körperlichen Erscheinung, die wir Lysippos vollkommen zutrauen dürfen, seinen Idealtypus finden, und zweitens scheint in dem Werke des Lysippos das Gespann von größerer Bedeutung gewesen zu sein als der Lenker auf demselben, es kann wenigstens hierauf Plinius hinführen, der dies Werk als „Viergespann mit dem Sonnengotte“ anstatt als Sonnengott auf dem Viergespann, wie unter Euphranors Werken „Alexander und Philipp in Viergespannen“, anführt.

Frei erfunden hat auf dem Idealgebiete Lysippos nur einmal, und was? die Allegorie des günstigen Augenblickes, die erste durchgeführte Allegorie, von der

wir in der griechischen Kunst wissen, denn in wiefern Euphranors die Hellas bekränzende „Tapferkeit“ in diese Classe gehört, ist nicht leicht zu beurteilen. Schon oben wurde die Erfindung des Lysippos als sinnreich aber frostig bezeichnet, und sicher mit Recht hat sie Brunn das Erzeugniß einer durchaus unkünstlerischen Reflexion genannt, „unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem misbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen.“ Zur Herstellung eines solchen Werkes gehört nur Witz, nur kühler Verstand, kein Funke Begeisterung und kein ideal gestimmter Genius, es ist eine Verirrung der Kunst, und wenngleich es nicht gerechtfertigt sein möchte, dies Werk zum Ausgangspunkte einer Untersuchung über Lysippos' Kunstcharakter zu machen, so lehrt es uns doch sicher, daß die Art genialer Phantasie, welche zur Schöpfung von Idealen im eigentlichen Sinne, zum Gestalten des Übersinnlichen gehört, Lysippos abgegangen ist.

Obgleich wir durch diese Einschränkung des lysippischen Kunstgebietes schon ein gutes Stück festen Bodens zur positiven Beurteilung seines Charakters gewonnen haben, müssen wir doch einstweilen noch mit der negativen Kritik fortfahren; Eines wenigstens muß noch mit aller Schärfe hervorgehoben werden: Frauenschönheit darzustellen war nicht Lysippos' Sache, und auch die zarte Schönheit männlicher Jugend hat er wenigstens gewiß nicht mit Vorliebe behandelt. Es ist ohne Zweifel charakteristisch, daß wir unter den Werken des Lysippos nur dreimal Darstellungen von Weibern überhaupt finden, von denen zwei nicht in Anschlag kommen können, wo es sich um Frauenschönheit als solche handelt. Dies leuchtet von der trunkenen Flötenspielerin ohne Weiteres ein, gilt aber auch von dem Porträt der Praxilla; denn, abgesehn von der Frage, ob Praxilla schön oder nicht schön war, kam es bei diesem Porträt auf den Reiz der Form durchaus nicht an, sondern lediglich auf den Ausdruck der geistigen Persönlichkeit in den individuellen Zügen. Somit bleiben nur die mit Zeus zusammen in Megara aufgestellten Musen übrig, denen man aber mit vollem Recht einen untergeordneten Rang unter Lysippos' Werken anweisen darf, da Plinius, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vorzüglichen Werke des Meisters aufzuzählen, sie durchaus unerwähnt läßt und wir sie nur aus einer Notiz des Pausanias kennen.

Was aber zarte männliche Jugendschöne anlangt, so finden wir allerdings vier Werke, in denen sie als für die Darstellung wesentlich vorausgesetzt werden muß: die Gruppe des Hermes und Apollon, den Dionysos, den Eros und den Kairos, zu denen wenigstens möglicherweise der Satyr als fünftes sich gesellt [149]). Das ist aber auch Alles, denn die Darstellungen des Knaben und Jünglings Alexander wird man hier nicht geltend machen können, da bei diesen auf die zarte Schönheit des Körpers als solche wenigstens sicher nicht das Hauptgewicht fällt. Die übrige große Masse der lysippischen Statuen zeigt mehr oder weniger reife Männlichkeit, ja, wenn wir dieselben einzeln zählen wollten, so dürfte die Mehrzahl derselben als höheren Lebensaltern angehörend sich erweisen. Auch in diesem Punkte erscheint demnach Lysippos in sehr entschiedenem Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen, für deren hervorragendste Leistungen wir blühende Jugend als unentbehrliches Element anerkannt haben; er stellt sich dagegen auch in dieser Hinsicht so gut wie in dem Mangel des eigentlich Idealischen als verwandt

dar mit Künstlern wie Polyklet, Myron und Pythagoras, in deren Werken die Weiber einen unterordneten Platz einnehmen und die, wenngleich nicht das höhere Alter, so doch die vollkräftige Ausbildung des männlichen Körpers mit sichtbarer Vorliebe zu ihren Darstellungen wählten.

Die Wahrnehmung gewisser Berührungspunkte zwischen der Kunst des Lysippos einerseits und derjenigen des Pythagoras, Myron und Polyklet andererseits fordert uns auf, etwas näher zu untersuchen, in welcher Weise und bis zu welchem Grade der Charakter dieser Künstler verwandt sei, und in welchen Eigenthümlichkeiten Lysippos sich von den genannten älteren Meistern unterscheide.

Die Vergleichungspunkte zwischen Lysippos urd Pythagoras fallen wesentlich in den materiellen und formellen Theil der Kunst. Zunächst sind Beide ausschließlich Erzgießer, so aussließlich wie kaum ein dritter Künstler Griechenlands, von dem wir in Hinsicht des verwendeten Materials ausdrückliche Kunde besitzen. Ferner haben wir gesehn, daß ein Hauptverdienst des Pythagoras in der fein naturwahren Einzelbildung und in der Darstellung der Oberfläche des menschlichen Körpers bestand, daß er Sehnen und Adern zuerst in principieller Weise durchbildete und das Haupthaar sorgfältiger, d. h. naturwahrer darstellte als die Früheren, endlich, daß er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht war. Es wird nicht nöthig sein, aus der Darlegung im ersten Bande zu wiederholen, wie sich diese Züge zu einem einheitlichen Bilde von dem Wesen der Kunst des Pythagoras verbinden, und es darf daher ohne Weiteres auf ähnliche Charakterzüge im Wesen der Kunst des Lysippos hingewiesen werden. Als eines der Hauptverdienste des Lysippos um den Erzguß rühmt Plinius die Darstellung des Haupthaares, und als ihm eigen bezeichnet er die Feinheiten der Arbeit, die selbst in den kleinsten Kleinigkeiten gewahrt blieben (argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus). In der einen und in der anderen Beziehung, die außerdem beide unter einen Gesichtspunkt, den der naturalistisch sorgfältigen Einzelbildung fallen, stellt sich Lysippos als Vollender dessen dar, was Pythagoras mit den geringeren Mitteln der noch weniger entwickelten Kunst anstrebte, während andere Künster verwandter Richtung, z. B. Myron, auf diese feine Durchbildung namentlich im Haupthaar ungleich geringeres Gewicht legten. Es darf hier wohl an jenen schon oben angeführten Ausspruch Varros erinnert werden, Lysippos habe das wahre künstlerische Verdient aller früheren Meister in seinen Arbeiten zu vereinigen gestrebt, und man kann es als interessant und charakteristisch bezeichnen, daß am Ende der höchsten Blüthezeit der griechischen Plastik ein Künstler, der sich, ohne Schüler eines einzelnen Meisters zu sein, an den unzählbaren Musterwerken der früheren Epochen bildete, durch Wiederaufnahme der eigenthümlichen Bestrebungen Früherer gleichsam die Summe dessen zu ziehn versuchte, was die Kunst bis auf ihn im Einzelnen geleistet hatte.

Pythagoras befreite die Darstellung des Haupthaars aus der durchaus conventionellen Manier der älteren Werke, selbst noch der aeginetischen Statuen und der Tyrannenmörder, Lysippos blieb hier im Erzguß die Vollendung vorbehalten, zu der in der Marmorsculptur namentlich Skopas gelangt zu sein scheint; er erreichte diese Vollendung nicht auf dem Wege, auf den Demetrios sich verirrt hatte, sondern, wenn wir dem Winke trauen dürfen, den wir von dem oben mitgetheilten Alexanderkopfe (Fig. 89. b) erhalten, indem er das Haar in malerischer

Weise anordnete und dasselbe zur ausdrucksvollen Fortsetzung der Bewegungsmotive des Körpers und besonders des Hauptes befähigte. Pythagoras hatte durch die naturalistisch feine Durchbildung des Körpers denselben lebensvoller und namentlich bewegungsfähiger gemacht, als dies frühere Künstler vermochten, Lysippos erreicht durch das Wiederaufnehmen dieser im höchsten Grade sorgfältigen Detailbildung jenen individuellen Naturalismus, jene „veritas", um derentwillen er mit Praxiteles zusammen bei Quintilian gepriesen wird gegenüber dem typisch musterhaft gestaltenden Polyklet und dem in baren Realismus versunkenen Demetrios.

Gleichwie also Lysippos in der besprochenen Beziehung auf dem Wege, den Pythagoras zuerst mit Erfolg betreten hatte, zum Ziele gelangte, hat er auch dasjenige fortzubilden und zu vollenden gestrebt, worin bis auf ihn Myron unübertroffen dastand. Wir wissen, daß Myrons größter Ruhm in der Lebendigkeit seiner Statuen, in der prägnanten Darstellung des physischen, animalen Lebens bestand. Von Lysippos aber heißt es bei Properz:

Gloria Lysippi est *animosa* effingere signa,

des Lysippos Ruhm ist es lebensvolle Bilder zu schaffen, die als solche wiederum mit dem Worte bezeichnet werden, das uns in den Urteilen über Myron überall entgegentrat, und dessen Bedeutung in der Besprechung dieses Künstlers festgestellt wurde. Bei keines anderen Meisters Charakterisirung ist uns dies Wort wieder begegnet; die anderen großen Künstler suchten den Schwerpunkt ihres Schaffens in anderen Dingen als in der speciellen Darstellung des physisch Lebendigen, Lysippos, der große Eklektiker der Plastik am Ende ihrer höchsten Blüthezeit nimmt Myrons Streben auf, sucht auch dessen specifisches Verdienst in seinen Werken zu erreichen. Und wie reiche Gelegenheit er hatte, dies sein Streben zu entfalten, das zeigt uns selbst der flüchtigste Blick auf das Verzeichniß seiner Arbeiten, unter denen eine ganze Reihe von Thierdarstellungen ganz besonders durch die Lebendigkeit vortrefflich erscheinen mußte. Und je näher wir diese Thierdarstellungen betrachten, um so mehr werden wir uns überzeugen, daß Lysippos die physische Lebendigkeit zu einem Hauptaugenmerk seiner Bildungen machte, denn nicht allein setzen die Jagdstücke eine derartige Darstellung gleichsam mit Nothwendigkeit voraus, nicht allein stellt sich das oben beschriebene ungezäumte Pferd wie ein absichtliches Gegenstück zu Myrons Kuh dar, sondern der zusammenstürzende, sterbende Löwe des Lysippos zeigt vielleicht mehr noch als alle anderen Thierbilder, daß der Meister das animale Leben als solches zur Anschauung zu bringen suchte, indem er dieses Leben, wie es in einem gewaltigen Thiere dahinschwindet, zum eigentlichsten Gegenstande des Interesses und der Theilnahme des Beschauers machte.

So nahe aber auch immer Lysippos in dieser Hinsicht Myron zu stehn scheint, so wenig ist er mit demselben als im Wesen seiner Kunst übereinstimmend aufzufassen. Bei Myron bildet diese Darstellung des leiblichen Lebens im Thier und im Menschen den Mittel- und Schwerpunkt der ganzen Kunst, bei Lysippos ist sie nur ein Element, neben dem wir eine Reihe anderer Elemente finden, ist sie in der überwiegenden Mehrzahl der Werke ein Mittel der Darstellung, ein Mittel zur Hervorbringung dessen, worin das Wesen der lysippischen Kunst zu erkennen

sein wird: des individuell Charakteristischen. Zu seiner Hervorbringung wirkte die feine Durchbildung im Sinne des Pythagoras und die Lebendigkeit im Sinne Myrons zusammen, ohne daß jedoch in der Vereinigung dieser beiden Kunstelemente zu einem höheren Ganzen die lysippische Kunstweise bereits zur vollkommenen Darstellung gekommen wäre. Vielmehr hatte dieselbe noch ihre ganz eigenthümliche Seite, welche am besten zur Anschauung zu bringen ist, wenn gezeigt wird, worin Lysippos über den dritten der oben zur Vergleichung herangezogenen Künstler, Polyklet, hinausgegangen ist.

Lysippos nannte Polyklets Doryphoros (Kanon) seinen Lehrmeister. Aber wie? Hat Lysippos aus dieser Statue des älteren Künstlers die Norm der Menschengestalt entnommen und diese Norm in seinen Werken festgehalten? Grade das Gegentheil wird uns bezeugt. Polyklets Gestalten waren im höchsten Grade maßvoll, und grade im Kanon hatte er einen Jünglingskörper geschaffen, der, von allen Extremen gleich weit entfernt, weder so schlank noch so gedrungen, weder so fleischig noch so mager wie verschiedene Individuen, das vollkommenste Mittelmaß des menschlichen Körpers im Ganzen wie in den Verhältnissen aller einzelnen Theile zum Ganzen darstellte. An diesen mittleren Normalproportionen Polyklets hatten schon vor Lysippos mehre Künstler, Silanion und besonders Euphranor geändert, indem sie versuchten, neue Verhältnisse des menschlichen Körpers in die Kunst einführen. Aber sie waren nicht zum Ziele gelangt; Silanions Proportionslehre schlägt Vitruv gering an, und von Euphranor wissen wir, daß er allerdings die Körper schlanker, aber Köpfe und Glieder in den alten Verhältnissen bildete, so daß diese Theile dem Rumpfe gegenüber zu schwerfällig erschienen. Erst Lysippos vollendete den neuen Kanon, indem er gleichzeitig die Köpfe kleiner, die Glieder schmächtiger, die Körper schlanker bildete als Polyklet, und so ein neues in sich harmonisches Ganze herstellte, welches für die Folge als maßgebend erschien und der Darstellung im Sinne des polykletischen Mittelmaßes ein Ende machte. Und doch nannte er den Doryphoros seinen Lehrmeister? Er that es mit vollkommenem Rechte. Es ist seines Ortes entwickelt worden, daß Polyklet durch das genaueste Studium der Menschengestalten, wie sie ihm die Wirklichkeit bot, und durch Abstraction aus diesem Gegebenen zu der Aufstellung seines Kanon, seiner Normalgestalt gelangte. Seine Überzeugung war, daß die Urgestalt des Menschen, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, genau in der Mitte aller Extreme liegen müsse, und daß alle Extreme Ausartungen seien. In ganz ähnlicher Weise studirte Lysippos die Menschen, aber das Resultat seiner Studien war ein verschiedenes; seine Überzeugung stellte sich dahin fest, daß die Norm, und folglich die höchste Schönheit, nicht sowohl in der Mitte aller Extreme liege, als vielmehr daß diese Norm mit der relativ größten Vollkommeit in denjenigen Gestalten gegeben und gleichsam von den Tagen der ersten Menschen her erhalten sei, welche sich über das Mittelmaß aller Individuen erhoben. Die schlanken, hohen Gestalten waren ihm nicht ein Überschreitung der Norm, sondern alle unter diesen Verhältnissen zurückbleibenden galten ihm für Entartungen; so wie die schlanken und erhabenen Menschen sollten eigentlich alle sein, war seine Ansicht, und dieser Ansicht gemäß, die grade so wie diejenige Polyklets das Resultat der Abstraction aus dem Gegebenen war, dieser Ansicht gemäß schuf er einen neuen Kanon, von dem er sagte: die Alten (Polyklet) stell-

ten den Menschen dar wie er ist, d. h. im vollkommenen Mittelmaß, ich stelle ihn dar, wie er sein sollte [150]).

Es wird nach dem Gesagten einleuchten, daß Lysippos mit Recht den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, obgleich er über die Lehre hinausging, die jener verkörpert darstellte. Silanion und Euphranor hatten nach einem nicht durchaus klaren Gefühl des subjectiven Gefallens an den polykletischen Proportionen geändert und geneuert, erst Lysippos ging genau denselben Weg, den Polyklet betreten und dessen Denkmal er in seinem Doryphoros hinterlassen hatte; diese Statue in ihrer eigentlichen Wesenheit und Bedeutung studirend gelangte Lysippos zu seinem Resultat, durch welches er fortan die Stellung einnahm, die bisher Polyklet inne gehabt hatte, die Stellung des Gesetzgebers in Beziehung auf den Kanon der menschlichen Gestalt.

Wir haben nicht zu untersuchen und darüber abzusprechen, welcher von den beiden Künstlern die richtigere Ansicht von der Norm der Menschengestalt hatte, aber schwerlich werden wir verkennen, daß in dem einen und dem andern Kanon sich das Grundprincip der Kunst der älteren und jüngeren Periode abspiegelt. Der Kanon Polyklets beruhte auf der vollständigsten objectiven Hingebung des Künstlers an das von der Natur Gegebene, sein Resultat war ein gleichsam unwillkürliches und, so zu sagen, objectiv richtiges, welches aber den allermeisten Menschen nicht als solches erscheinen mochte; Lysippos' Kanon dagegen gründet sich auf individuelle Überzeugung, und sein Resultat ist ein subjectiv richtiges, mit dem die allermeisten Menschen übereinstimmen mochten, und welches von früheren Künstlern angestrebt war, während Cicero von sich sagt, ihm, d. h. ihm im Gegensatze zu den meisten seiner Zeitgenossen scheinen die polykletischen Statuen vollkommen schön. Auch wir werden in der Mehrzahl mit Lysippos übereinstimmen, denn es ist keine Frage, daß uns ein hochgewachsener Mensch bei übrigens guten Verhältnissen imposanter erscheint als ein Mensch von Mittelmaß, daß eine kräftig schlanke Gestalt unser Gefallen schneller erwirbt als eine untersetzte. Diesem unmittelbaren und subjectiven Gefallen folgte Lysippos, und diesem gemäß bildete er die Menschen, wie sie nach seinem Urteil und nach dem Urteil der überwiegenden Mehrzahl sein sollten; und wie glänzend in der That die Erfolge seines Strebens waren, das lehrt uns ein Blick auf die Statue des Apoxyomenos (Fig. 91), zumal wenn wir sie mit derjenigen des Doryphoros vergleichen. Prächtig und gefällig tritt uns die ganze lysippische Gestalt entgegen, deren einzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu heben scheinen und in ihrer besonderen Bedeutung in das günstigste Licht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der ganze Körper mächtig, und doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer früheren Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniß zum Längenmaße in seiner Ganzheit zierlich scheinen, und läßt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füßen hinabgleiten, so zeigt sich die Musculatur der Beine in ihrer mäßigen Kräftigkeit so leicht, daß wir die Elasticität der Schritte zu sehn vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen. Auf die Stellung dieser Figur und ihre im Vergleich mit älteren Statuen effectvolle Composition wird weiterhin zurückzukommen sein.

Mit der Besprechung dieser Neuerungen am Kanon der Menschengestalt wird

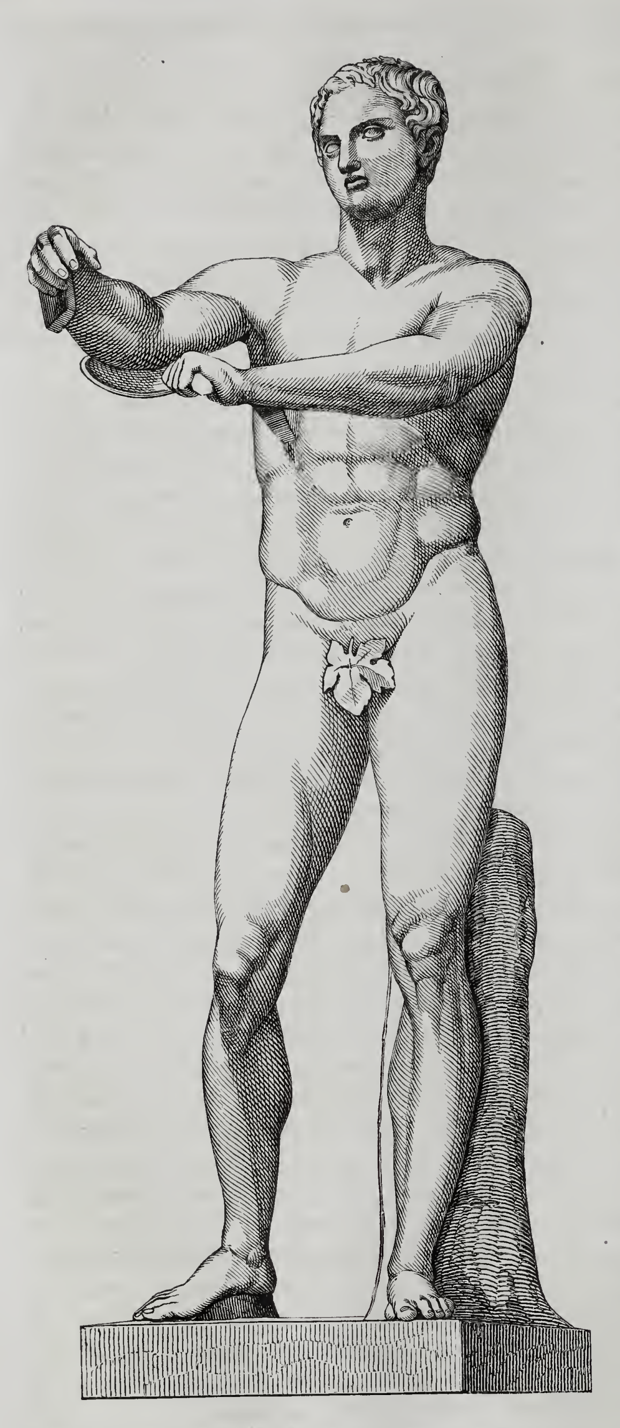


Fig. 91. Marmorcopie des Apoxyomenos von Lysippos.

nun auch diejenige einer auf Lysippos' Kunst bezüglichen Stelle des Plinius in Verbindung zu setzen sein, welche selten in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt, ja meistens augenscheinlich falsch verstanden worden ist. Um Beides nachzuweisen und um die bezeichnenden Ausdrücke, welche unser Gewährsmann gebraucht, einleuchtend zu erklären, muß die Stelle ganz hergesetzt werden. Plinius redet (34, 66) von den Söhnen des Lysippos, die in der Kunst seine Schüler waren; alle drei wurden tüchtige Meister, der ausgezeichnetste unter den Brüdern aber war Euthykrates, „obgleich dieser, indem er vielmehr seines Vaters constantia als dessen elegantia nachahmte, seine Erfolge lieber durch die strenge Kunstgattung (austero genere) als durch die gefällige (iucundo genere) erreichen wollte.“ In diesem Satze ist ohne alle weitere Erklärung einleuchtend, daß die constantia zu der strengen Gattung in demselben Verhältniß steht, wie die elegantia zu der gefälligen Gattung, mit anderen Worten, daß die strenge Gattung auf der constantia, die gefällige Gattung auf der elegantia beruht; worin aber die strenge, und worin die gefällige Gattung bestehe, wie demnach constantia und wie elegantia zu verstehn sei, das ist zu untersuchen.

Zuvor aber muß mit

Nachdruck hervorgehoben werden, daß Lysippos' Kunst beide Gattungen umfaßt und daß der Meister beide Eigenschaften, constantia und elegantia in sich verbindet; aus Plinius' Worten geht dies mit unwidersprechlicher Bestimmtheit hervor, und doch wird es in anderen Darstellungen entweder gar nicht oder doch in durchaus ungenügender Weise anerkannt, und Lysippos als der Künstler der gefälligen Gattung und der Eleganz hingestellt, während man Polyklet als Vertreter der strengen Gattung betrachtet [151]).

Wer sich nun die Untersuchung über die zwei Kunstgattungen des Lysippos und über den Unterschied der constantia und elegantia bequem machen wollte, der könnte behaupten, ein Theil der Werke unseres Meisters gehöre der strengen, ein anderer Theil der gefälligen Gattung an; dann müßte man als Beispiele der ersteren die Heraklesdarstellungen, die Bilder der älteren Götter, als Beispiele der letzteren die jugendlichen Götter- und Menschengestalten anführen. Daß man bei diesem Verfahren mit anderen, und zwar mit hochbedeutenden Gegenständen des Lysippos, z. B. den Porträts Alexanders oder den Thierbildern gegenüber der Frage, zu welcher Gattung diese gehören, in's Gedränge kommen würde, kann freilich nicht als entscheidend gegen dasselbe geltend gemacht werden, entscheidend aber ist ein Anderes. Unter den Werken des Euthykrates, eben des Künstlers, welcher sich in der strengen Gattung des Lysippos halten wollte, sind Gegenstände bekannt, welche ein Moment des Gefälligen und Anmuthigen wo nicht nothwendig bedingen, so doch dessen Annahme wahrscheinlich machen. Die Werke dagegen des Tisikrates, des Schülers dieses Euthykrates sind solche, die ihrem Gegenstande nach nichts Gefälliges enthalten: ein thebanischer Greis, der König Demetrios und Peukestes, Alexanders Leibwächter; und doch sagt Plinius von Tisikrates, er stehe der „Secte des Lysippos“ näher als sein Lehrer, was nur darauf hindeuten kann, daß Tisikrates mehr als Euthykrates die dem Lysippos neben der strengen eigene gefällige Gattung und die elegantia anstrebte. Da nun die gefällige Gattung sich nicht in der Wahl der Gegenstände offenbart, so kann sie nur in der Darstellungs- und Behandlungsweise dieser Gegenstände liegen, und war das bei Tisikrates der Fall, so werden wir es bei Lysippos ebenfalls anzunehmen haben.

Unter dieser nothwendig erscheinenden Voraussetzung dürfte sich der Unterschied der beiden Kunstgattungen auf die zwei Momente zurückführen lassen, welche wir in der Schönheit eines Kunstwerks unterscheiden müssen. Das eine Moment der Schönheit beruht auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und besteht in dem passenden Ausdruck des Inhalts in der Form; das andere Moment der Schönheit beruht auf der Form als solcher und besteht in der Entfaltung der Darstellungsmittel. So besteht das erstere Moment der Schönheit in der Kunst der Rede in der Wahl des Ausdrucks, welcher den Gedankeninhalt vollkommen deckt, in der grammatischen und logischen Richtigkeit, die letztere Schönheit im Wohllaut der Sprache, der Feinheit der Periodengliederung, dem Glanz der Bilder und Antithesen, kurz, in dem was wir eine blühende Sprache zu nennen pflegen; in der Tonkunst finden wir das erstere Moment der Schönheit in der Angemessenheit eines Satzes an die auszudrückende Empfindung, z. B. einer Choralmelodie zum Ausdruck religiösen Gefühls, einer Tanzmelodie zum Ausdruck heiterer Freude, die letztere Schönheit aber liegt in der Verwendung reicher Tonmittel und mannigfaltiger Harmonien. In der Malerei und Plastik besteht das erstere Moment

der Schönheit in der Wahl derjenigen Formen zur Darstellung einer Wesenheit, welche durch ihre Eigenthümlichkeit im Beschauer die Vorstellung von dieser und nur von dieser Wesenheit erzeugen; das letztere ist in der Malerei bedingt durch die Durchbildung des Colorits, in der Plastik durch dasjenige, was wir gewöhnlich das Malerische nennen, welches aber im Grunde Nichts ist als diejenige Behandlung der Formen, welche deren natürliche und eigenthümliche Schönheit zur Anschauung bringt.

Dem Gesagten gemäß fordert das erstere Moment der Schönheit um genossen zu werden von uns das Verständniß des Gegenstandes und kann nur dann empfunden und gewürdigt werden, wenn wir das Kunstwerk in seinem Wesen, seiner Bedeutung verstehn; das letztere Moment der Schönheit fordert zum Genusse Nichts von uns, als den Sinn für die Form und wird empfunden, ohne daß wir uns des Verhältnisses des Gegenstandes zu der Form, in der er erscheint, bewußt werden. Und also setzt die Auffassung der ersteren Schönheit eine geistige Anstrengung bei uns voraus und will gesucht sein, die andere macht einen unmittelbaren wohlthuenden Eindruck auf die Sinne und durch diese auf das Gemüth und kommt uns ungesucht entgegen.

Hiernach erklärt sich das erstere Moment der Schönheit als die strenge Gattung, das austerum genus der Darstellung, und die constantia, welche dasselbe begründet und welche man wörtlich am besten durch „Strenge“ oder „Folgerichtigkeit“ übersetzen würde, als das Moment des Stilvollen; das letztere Moment der Schönheit ist die gefällige Gattung, das iucundum genus der Darstellung, und die dasselbe begründende elegantia (wörtlich etwa „Gewähltheit“) ist das Moment des Effectvollen.

Diese beiden Arten oder Momente der Schönheit können nun in keinem wahren Kunstwerke getrennt erscheinen, insofern jedes wahre Kunstwerk auch an sich formschön sein muß. Wohl aber kann das eine oder das andere Moment überwiegen und zwar in dem Maße überwiegen, daß uns das andere kaum noch zum Bewußtsein kommt. In den Werken der ersten großen Blüthezeit der Plastik überwiegt ohne Frage das Moment des stilvoll Schönen, denn in allen ihren Darstellungen strebt diese Zeit nur danach, den Gegenstand vollkommen auszudrücken, sei dieser Gegenstand die Idee einer Gottheit oder sei er ein Gewand als die Bekleidung des menchlichen Körpers oder was immer sonst. Bei den Künstlern der Periode, von der wir jetzt handeln, tritt dagegen das Moment des effectvoll Schönen merkbar hervor, was wir uns am leichtesten durch die Betrachtung der Gewandbehandlung zum Bewußtsein bringen können, während es sich thatsächlich durch die ganze Formgebung und Composition, z. B. die des eben betrachteten Apoxyomenos, verfolgen läßt. Es ist demnach das Moment des Effectvollen keineswegs eine alleinige Eigenschaft der lysippischen Kunst, aber dasselbe wird bei Künstlern wie Skopas und Praxiteles ungleich weniger fühlbar, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens auf die Darstellung des Innerlichen und Seelischen in der Form fällt, so daß wir die Formgebung als solche immer erst in zweiter Linie berücksichtigen. Bei Lysippos dagegen hat die Form eine durchaus selbständige Bedeutung, ja der Schwerpunkt seines Schaffens fällt gradezu auf die formelle Schönheit, woraus es sich erklärt, warum zuerst in der Kunstgeschichte bei ihm das

Moment des Effectvollen, die elegantia in den Urteilen ausdrücklich hervorgehoben wird.

Dies Moment des Effectvollen in den Werken unseres Meisters nachzuweisen, kann nicht schwer werden, es tritt uns vielmehr entgegen, wohin wir die Blicke wenden mögen. Wir finden es in dem, was uns von den Eigenthümlichkeiten seiner Technik berichtet wird, in der erneuten Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Haupthaars verwandte, dem er mehr lockere Leichtigkeit, einen kühneren Wurf, größere Beweglichkeit verlieh, das er malerischer anordnete als die Früheren, wir finden es wieder in dem neuen Kanon der Menschengestalt, den er schuf, und ebenso in der Entfaltung technischer Virtuosität in der ihm eigenen höchsten Feinheit der Durchbildung der Formen. Nicht minder aber erkennen wir das Moment des Effectvollen in der Kolossalität mehrer seiner Werke, die sich von derjenigen früherer Statuen wesentlich dadurch unterscheidet, daß das Maß jener durch die Bestimmung der Werke und durch ihre Aufstellung innerhalb geschlossener Räume, mit denen sie im Verhältniß stehn mußten, bedingt war, während dasselbe bei den Werken des Lysippos, die nicht Tempelbilder waren, sondern im Freien standen, als das Resultat des künstlerischen Beliebens erscheint, welches dahin strebt, durch die Maße des Werkes und die technische Beherrschung des massenhaften Stoffes Eindruck zu machen. Und wiederum tritt uns das Moment des Effectvollen in der Composition der lysippischen Statuen entgegen, in den Stellungen, die er seinen Gestalten gab. Man denke an die oben mitgetheilte Statue Alexanders, deren Stellung wir, wenn auch im guten Sinne, theatralisch componirt nennen müssen. Wem aber dies Werk als Beispiel nicht genügt, weil dessen lysippischer Ursprung nicht über allen Zweifel feststeht, der sei auf die authentische Nachbildung seines Apoxyomenos in der oben mitgetheilten Abbildung (Fig. 91) verwiesen und möge die Stellung dieser Statue mit derjenigen der beiden vermuthungsweise auf Polyklet zurückgeführten, jedenfalls wohl auf einen älteren Meister zurückgehenden Statuen vergleichen. Beide stehn fest auf einem Bein in einer Stellung, die etwas Dauerndes hat, und die wir bei dem Diadumenos auch nach längerer Zeit nicht verändert zu finden erwarten, während sie bei dem Doryphoros als der erste Augenblick der Ruhe nach dem letzten Schritt erscheint. Die Stellung des Apoxyomenos dagegen ist, wie Brunn gut entwickelt, ungleich beweglicher, ja so beweglich, daß wir glauben müssen sie werden sich unter unseren Augen verändern. „Der Vortheil, den die Entlastung des einen Fußes bietet, ist nicht aufgegeben, aber auch der andere Fuß ist nicht dermaßen in Anspruch genommen, daß auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper grade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht, und es war nöthig die Spitze des anderen Fußes ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äußern im Stande sei. Dadurch erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniß eines Augenblicks“, aber eines in der That vorzüglich günstigen Augenblickes, ähnlich demjenigen, der uns den ganzen Reiz der praxitelischen Aphrodite enthüllt. Die Statue des Apoxyomenos wirkt daher erregend auf unser Gemüth, während wir die älteren Figuren mit völliger Seelenruhe betrachten. Gewiß aber

äußert sich in dieser Unruhe, diesem Streben uns zu erregen, das Moment des Effectvollen der lysippischen Kunst, welches schwerlich — wie es wohl geschehn ist — an sich zu tadeln sein dürfte, wohl aber für diese jüngere Periode charakteristisch ist, die sich auch in dieser Composition der Bewegungen wie in den neuen Proportionen von der schlichten Anspruchslosigkeit der älteren Meister bereits weit entfernt zeigt.

Es wird nicht nöthig sein, das Moment des Effectvollen in den übrigen Werken des Lysippos nachzuweisen; wer sich bemüht, sich diese Werke, die Reiterschar auf sprengenden Pferden, die Jagdstücke, den zusammenstürzenden Löwen und wie sie alle heißen mögen, so zu vergegenwärtigen, wie sie nothwendig erscheinen mußten, der wird in ihnen das stark hervortretende Moment des Effectvollen nimmer verkennen. Offenbar aber hangt auch dies Moment des effectvoll Schönen mit derselben subjectiven Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche sich in der Neugestaltung des Kanon der menschlichen Gestalt offenbart und entspringt aus dem Streben, dem Beschauer das Bewußtsein von der Schönheit jeder Form einzuprägen, welches der Künstler selbst in sich trug, ihm die Schönheit zu offenbaren, die seinem individuellen Gefühle entsprach.

Nach dieser Auseinandersetzung [152]), die gemäß ihrer Bedeutung für die Charakterisirung der lysippischen Kunst nicht füglich kürzer ausfallen konnte, kehren wir zu dem Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück, deren nächster Zweck es war, Lysippos' Stellung innerhalb der Gesammtrichtung der sikyonisch-argivischen Kunst und überhaupt der nicht im eigentlichen Sinne idealschaffenden Bildnerei festzustellen. Daß er dieser Gesammtrichtung angehört, wird hoffentlich einleuchten, so daß nur noch das Eine nachzuweisen bleibt, wie sich mit diesen Elementen der lysippischen Kunst dasjenige verbindet, welches in seinen idealisirten und Charakterporträts hervortritt.

Wenige Worte dürften aber auch hier genügen. Es wurde in der Besprechung der lysippischen Alexanderporträts hervorgehoben, daß nach den Urteilen der Alten ihr Hauptvorzug in der feinen Wahrnehmung gewisser Eigenthümlichkeiten in der Physiognomie und Haltung des Königs, und zwar dieser Eigenthümlichkeiten in ihrer Gesammtheit und in ihrem Zusammenwirken bestand. An sich waren diese Eigenthümlichkeiten, wie sie uns etwa die Azara'sche Büste zeigt, keineswegs schön, und einzeln je für sich betrachtet, wie andere Künstler sie auffaßten, waren sie für das Wesen des großen Mannes nicht einmal charakteristisch, sondern gefährdeten den Eindruck der Persönlichkeit. In derjenigen Verschmelzung dagegen, in der sie Lysippos wiederzugeben wußte und wie sie uns in der capitolinischen Büste entgegentreten, bildeten sie den vollkommensten Ausdruck dieser einen und einzigen Individualität. Wenn aber das Hauptverdient des Lysippos im Gegensatze zu denjenigen Bildnern, welche „edle Männer noch edler darstellten", in diesem vollkommenen Ausdrucke der Individualität bestand, so wird man zugeben müssen, daß des Meisters Leistung auf der schärfsten Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit beruhte. Ähnliches wie von den Porträts Alexanders werden wir von dem des Sokrates behaupten dürfen, der freilich schon lange todt, dessen körperlich unschöne Physiognomie aber ohne allen Zweifel in treuen Abbildungen vorhanden war und Lysippos zu Gebote stand. Zu einem Ideal in dem Sinne wie der Kopf Homers

ließ sich die allbekannte Silensmaske des Sokrates nicht erheben, und so blieb Lysippos in der Bildung seiner Statue Nichts übrig, als durch die Ausprägung der Individualität in ihrer Gesammtheit die Wesenheit des Sokrates zur Anschauung zu bringen, die eben so einzig war, wie die Alexanders. Ähnliches aber ferner auch von den Charakterporträts der sieben Weisen und des Aesop zu behaupten, obgleich die individuellen Züge vielleicht von keinem derselben verbürgter Weise überliefert waren, berechtigen uns die erhaltenen Porträts Aesops. Da außer von Lysippos noch von einem gleichzeitigen Künstler, Aristodemos, ein Bild des Fabeldichters bekannt ist, dürfen wir die vortreffliche Aesopstatue in der Villa Albani nicht mit voller Sicherheit auf Lysippos zurückführen, aber es genügt, wie auch Brunn bemerkt, ein Blick auf alle bekannten Bilder Aesops, um unsere Behauptung zu rechtfertigen. „Überall, sagt dieser sehr richtig, finden wir die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet [in der Albanischen Statue ist sie mit erschreckender Wirklichkeit wiedergegeben] und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt; wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehn, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten eigen sind.“ Auch hier also wiederum der höchste Individualismus, auch hier wieder dieselbe Grundlage dieses Individualismus der Persönlichkeit: die durchgreifendste Beobachtung des in der Wirklichkeit Vorhandenen. Und wenn gleich von keinem der sieben Weisen, wenigstens nicht von allen, ähnliche Züge der Persönlichkeit überliefert sind, wie die Sage von Aesop sie bietet, so leuchtet doch wohl ein, daß ihre Darstellung nur dann von Interesse und von Werth sein konnte, wenn der Künstler es verstand, sich aus ihren Lehren oder aus den sie charakterisirenden prägnanten Sprüchen, die man ihnen zuschrieb, ihre Persönlichkeit auch in ihrer äußeren Erscheinung zu construiren und dieselbe vollkommen individuell auszuprägen. Und daß Lysippos diese keineswegs idealen Gestalten zu schaffen und neben einander aufzustellen sich getrieben fühlte, das zeigt uns, daß er sich Meister wußte in der Charakteristik der Persönlichkeit, die auf der durchdringenden Auffassung des Individuellen beruht.

Dieser charaktervolle Individualismus und Naturalismus, der jedoch nicht wie bei Praxiteles von idealen Tendenzen durchdrungen und gefärbt, wohl aber vom Gefühle für Schönheit vor dem platten Realismus eines Demetrios bewahrt und der von feinem Stilgefühl verklärt wird, erscheint als der Schwerpunkt und als die Stärke der lysippischen Kunst. Gleichwie dieselbe auf der umfassendsten Beobachtung der Wirklichkeit in der Gesammtheit ihrer Erscheinung beruhte, mußte sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit auch in ihrer höchsten Erscheinungsform das Vorzüglichste leisten, und ohne Zweifel werden wir in Lysippos den größten und eigentlichsten Porträtbildner Griechenlands anzuerkennen haben. Und während wir ihm das geniale Schaffen in den Gebieten der Kunst, welche nicht auf der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf geistigem Anschaun, auf der Idee beruhen, absprechen mußten, gestehn wir ihm zu, daß er mit feinem Takt und Gefühl, sich bildend an den Mustern der ihm verwandten älteren Meister und ihre Verdienste in sich vereinigend und gemäß den Fortschritten der Technik steigernd, endlich die effectvolle Schönheit mit der stilvollen in glücklicher Harmonie verschmelzend den Formen der griechischen Kunst die letzte originelle Ge-

staltung verlieh, deren dieselben über früher Dagewesenes hinaus fähig waren, ohne unwahr oder manierirt zu werden.

Den Einfluß aber, welchen Lysippos' Kunst auf diejenige der späteren Künstler gehabt hat, die Art und den Grad dieses Einflusses nachzuweisen, und zu beurteilen, welche der von Lysippos gepflanzten Keime segensvoll, welche anderen verderbenbringend aufgegangen sind, dazu wird uns die Betrachtung der Leistungen seiner Schüler und Nachfolger und derjenigen der folgenden Perioden der griechischen Kunst die Gelegenheit bieten.

NEUNTES CAPITEL.

Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos.

Es wurde im vorigen Buche gezeigt, daß, während sich an Phidias nur wenige, wenngleich bedeutende Künstler als Schüler anschlossen, Polyklet eine zahlreiche Schule um sich versammelte, und nachgewiesen, wie sich diese Thatsache aus dem Charakter der polykletischen Kunst, namentlich aber daraus ableiten lasse, daß technische Meisterschaft und formelle Schönheit, welche die starke Seite in Polyklets Kunst bilden, lehrbar und erlernbar sind, während dasjenige, was Phidias vor Allem auszeichnet, nur von gleichartig genialen Menschen erfaßt und nachgeahmt werden konnte. Wenn wir nun hier auf eine ähnliche Erscheinung stoßen, wenn wir nur ganz wenige Schüler des Skopas und Praxiteles finden, während Lysippos wie Polyklet als Haupt einer ausgebreiteten Schule dasteht, so werden wir berechtigt sein, diese Thatsache aus ähnlichen Ursachen, wie die bei Polyklet gefundenen, abzuleiten. Ehe wir uns aber näher mit den Schülern des Lysippos beschäftigen, müssen wir von einem Künstler Notiz nehmen, welcher, ohne als Schüler dieses Meisters gelten zu dürfen, von nicht geringem kunsthistorischem Interesse ist, weil sein Streben als die Entartung eines Grundelementes der lysippischen Kunst gelten kann.

Dieser Künstler ist Lysippos' Bruder L y s i s t r a t o s, welchen Plinius Ol. 113 (328) ansetzt. Von seinen Werken ist uns nur eines und auch dieses in zweifelhafter Weise bekannt, so daß Alles, was wir über Lysistratos wissen, in einer zweiten Stelle des Plinius (35, 153) enthalten ist. Dieser durch augenscheinlich verkehrte Zusätze entstellte Bericht unseres Gewährsmannes lautet, soweit er sicher Lysistratos angeht, folgendermaßen: „Das Bild eines Menschen aber formte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos der Sikyonier, Bruder des Lysippos, ab, und seine Erfindung ist es, einen Wachsausguß aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu übergehen (emendare). Er machte es zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man vor ihm bestrebt war, so schön wie möglich zu bilden.“ Vielleicht, ja wahrscheinlich gehören auch noch die zunächst folgenden Worte: „derselbe er-

fand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu machen“ zu dem, was Plinius von Lysistratos berichten will [153]); da dies aber nicht unbedingt gewiß ist, so mögen sie bei Seite bleiben, was um so eher geschehn darf, je weniger die Erfindung, vorhandene Statuen in Gyps abzuformen, für die Fortentwickelung der original schaffenden Kunst Bedeutung hat. Desto größere Bedeutung ist dagegen dem Verfahren des Lysistratos beizulegen, Porträts unmittelbar nach dem über dem Original abgeformten Modell zu bilden, da nach den Worten unseres Zeugen dasselbe Nachahmung fand, denn Lysistratos, sagt er, that das Angegebene von Allen zuerst.

Es ist sicher unnöthig, ausführlich darzuthun, warum dies Verfahren ein durchaus unkünstlerisches ist; es ist dieses mit einem Worte deshalb, weil es mechanisch ist oder auf der Grundlage eines Mechanischen beruht, grade so wie unsere Photographie. Freilich wird man wohl nicht nur diejenige Porträtbildnerei — und um solche allein handelt es sich hier — zu billigen haben, welche wir die idealisirende zu nennen pflegen und welche, unbekümmert um die Nachahmung der Einzelheiten, nur die einfachsten Grundformen der Natur in ihr Werk hinübernimmt und den Menschen geläutert von Allem, was den Kern seines Wesens nicht angeht, darstellt: diese idealisirende Porträtbildung, welche, um mit Plinius zu reden, edle Menschen noch edler darstellt, hat ihre ganz unzweifelhafte Berechtigung namentlich bei der Darstellung wahrhaft großer Menschen und mag immerhin als die höchste Gattung gelten. Unberechtigt ist deshalb die andere Art der Porträtsdarstellung nicht, welche, genauer individualisirend, den Menschen auch in den Eigenthümlichkeiten seiner thatsächlichen physischen Erscheinung und selbst in den Einzelheiten derselben wiederzugeben strebt, diejenige Porträtkunst, welche ganz unzweifelhaft Lysippos mit dem größten Erfolge vertritt. Denn die in Rede stehenden Einzelheiten der Ähnlichkeit können für den Charakter einer Physiognomie große Bedeutung haben und noch mehr, durch den Charakter der Physiognomie hindurch selbst für den Charakter des ganzen Wesens eines Menschen. So z. B. gehört das Verbissene im Munde und das Gekniffene in der ganzen einen Seite des Gesichtes bei dem Porträt des Demosthenes nicht allein unbedingt zu der äußeren Charakteristik des Redners, sondern eben diese unschönen, der Natur im Einzelnen nachgebildeten Züge vergegenwärtigen uns den Mann, der körperliche Gebrechen durch die Energie seines Willens zu besiegen wußte, und der trotz seiner schweren Zunge und seinen wenig beweglichen Lippen der größte Redner seines Volkes wurde.

Unberechtigt aber und unkünstlerisch ist diejenige Porträtbildnerei, welche sich der Ähnlichkeit auf mechanischem Wege zu vergewissern sucht. Denn erstens nimmt diese mit den charakteristischen auch die gleichgiltigen Einzelheiten der Natur in ihr Werk herüber. Es ist möglich, daß dieser Tadel Lysistratos nicht trifft und daß wir annehmen dürfen, er habe eben diese gleichgiltigen und zufälligen Einzelheiten durch das Übergehen (die Retouche) seiner Wachsmodelle beseitigt; aber wenn auch, immer trifft ihn der zweite Tadel jeder mechanischen Porträtdarstellung, nämlich der, daß sie den Menschen nur in einem Augenblicke seines Daseins wiedergiebt, und diesen thatsächlich flüchtigen Augenblick, der zu gar keiner Dauer berechtigt ist, festhält und verewigt. Je vollkommener aber die mechanisch dargestellte Ähnlichkeit den Menschen in dem Augenblicke der Por-

trätirung wiedergiebt, desto unwahrer ist das Abbild im nächsten Augenblick und in aller Folgezeit, wo derselbe Mensch unter andern Bedingungen existirt. Wahr, charaktervoll im höheren Sinne — und das ist es, was Plinius meint, wenn er sagt, man habe vor Lysistratos so schön wie möglich zu bilden gesucht, nämlich nicht schön an sich, sondern nach Maßgabe der Schönheit des Objects — kann das Porträt, es möge idealistisch oder realistisch aufgefaßt sein, nur dann werden, wenn die Züge des Gegenstandes durch die geistige Auffassung und die freigestaltende Hand eines Künstlers hindurchgegangen sind; und grade dieser Grundbedingungen der künstlerisch wahrhaften Darstellung der Ähnlichkeit begab sich Lysistratos, indem er den über die Natur geformten Ausguß seinen Arbeiten zum Grunde legte und sich wahrscheinlich auf die Retouche beschränkte, welche sein Modell zur Wiedergabe der in einer Materie existirenden Form in einer anderen Materie überhaupt fähig machte.

Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser realistisch-unkünstlerischen Verirrung, sofern sie Nachahmer fand, ist schon hingewiesen; sei es gestattet, andererseits noch das Interesse zu beleuchten, welches sie uns bietet, wenn wir sie mit der realistischen Verirrung des Demetrios einerseits und mit dem naturalistischen Individualismus des Lysippos andererseits vergleichen.

Lysistratos, sagt Plinius, machte die Wiedergabe der Ähnlichkeiten, d. h. der Einzelheiten der Natur, zu seinem Hauptzwecke, und von Demetrios berichtet Quintilian, daß er mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit bedacht war. Das Streben oder die Verirrung beider Männer scheint danach auf den ersten Blick zusammenzufallen, und doch ist es, mochten sich in demselben gewisse Berührungspunkte finden, grundverschieden. Als beiden Künstlern gemeinsam dürfen wir betrachten, daß sie das Moment der Schönheit als Princip ihrer Kunst aufgaben. Demetrios aber täuschte sich über die Grenzen und die Aufgabe der Plastik insbesondere noch dadurch, daß er die Formen des Lebens, wie die gelösten Haare in einem struppigen Bart und das welke Fleisch eines Greises in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung in Erz wiederzugeben strebte, wodurch er sich in Gegensatz zu dem idealen Naturalismus der phidias'schen Schule setzte; aber er suchte immerhin das, was er nachahmte, freithätig zu gestalten und gelangte hierin zu einer unerfreulichen Virtuosität. Daß Lysistratos Gleiches oder Ähnliches versucht habe, ist nicht bezeugt, im Gegentheil scheint er durch die Retouche seines nicht selbständig geschaffenen Modells eben diejenigen Formeigenthümlichkeiten der Natur entfernt zu haben, die Demetrios nachzubilden strebte. Lysistratos ist deshalb nicht in Opposition gegen den glücklichen und gesunden Naturalismus seines Bruders Lysippos und des Praxiteles aufzufassen, sondern er geht darauf aus, die Treue in der Wiedergabe des charakteristisch Eigenthümlichen der individuellen Bildung, welche seinem Bruder vermöge der Gabe feinster und umfassendster Beobachtung der Wirklichkeit gelang, zu überbieten, indem er gleichsam die Wirklichkeit selbst seinen Arbeiten zum Grunde legte. Ist dies der Fall, erscheint das Treiben des Lysistratos als eine Verirrung von dem Wege, den Lysippos betrat und als eine Ausartung dessen, was seine Werke auszeichnete, so dürfen wir in demselben wohl einen Fingerzeig zum Verständniß des Wesens lysippischer Kunst finden, einen Hinweis darauf, daß auch Lysippos der Wahrheit der äußeren Erscheinung mehr als derjenigen des inneren Wesens nachstrebte. —

Es wurde bei der Besprechung des Lysippos bereits erwähnt, daß seine drei Söhne in der Kunst seine Schüler und selbst tüchtige Künstler waren; billiger Weise finden sie hier seinen anderen Schülern voran ihre Stelle, obgleich nur Weniges über dieselben zu sagen ist. Denn von dem ersten, Daïppos, kennen wir außer zweien athletischen Siegerstatuen nur ein athletisches Genrebild, darstellend einen sich mit dem Schabeisen reinigenden Jüngling. Die Anregung zu dieser Statue erhielt Daïppos ohne Zweifel durch den Apoxyomenos seines Vaters, in wiefern sie aber diesem Vorbilde entsprach oder von demselben abwich, können wir nicht errathen. Wir werden nicht glauben, Daïppos' Thätigkeit sei auf diese drei Werke beschränkt gewesen, wenn wir aber nicht durchaus willkürlich annehmen wollen, seine übrigen uns unbekannten Arbeiten haben anderen Gebieten der Gegenstände angehört, so werden wir doch wohl schließen dürfen, Daïppos' Verdienste haben mehr in formeller Schönheit als in genialem Schaffen bestanden, wobei wir nicht vergessen wollen, daß technische und formelle Tüchtigkeit eben das Lehrbare und Lernbare in der Kunst ist, dasjenige, was auch Polyklet auf die meisten seiner Schüler übertragen zu haben scheint. Von dem zweiten Sohne des Lysippos, von Boëdas wissen wir noch weniger, nämlich nur den Namen eines Werkes, welches einen Betenden darstellte und wohl in's Gebiet des Genre zu rechnen sein wird. Eine besondere Erwähnung verdient diese Statue, weil man von mehren Seiten den betenden Knaben des berliner Museums auf dieselbe hat zurückführen oder diese selbst in dem uns erhaltenen Werke hat erkennen wollen. Ein bestimmter Grund hiezu liegt nicht vor, allein das werden wir anerkennen müssen, daß der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend kleinen Kopfe offenbart [154]). Aber auch noch in einer anderen Hinsicht ist uns die mit Recht allgemein als vorzüglich anerkannte berliner Statue wichtig, mag sie auf Boëdas zurückgehn oder nicht, indem dieselbe, welche durchaus dem Gebiete des Genrehaften angehört, uns lehren kann, wie schön und bedeutend jene Genrebilder gewesen sein mögen, die wir von so manchen Künstlern zweiten Ranges aus dieser Zeit nur dem Namen nach kennen, und die wir eben deshalb als unbedeutend und gering zu achten nur zu geneigt sind.

Den Ehrenplatz unter Lysippos' Söhnen nimmt, wie schon oben erwähnt, der dritte Sohn desselben, Euthykrates ein, der seines Vaters gediegene Stiltüchtigkeit anstrebte, ohne dessen effectvolle Schönheit nachzuahmen, und der uns selbst aus dem bloßen Verzeichniß seiner Werke als ein Künstler von selbständiger Bedeutung entgegentritt. Gleich seinem Vater bildete er Herakles in einer in Delphi aufgestellten Statue, gleich ihm machte er ein Porträt Alexanders. Aber auch in umfangreicheren Werken versuchte er es dem Lysippos gleich zu thun, und sein in Thespiae aufgestelltes „Reitertreffen" erscheint als das erste uns bekannte Seitenstück zu der Erzgruppe der Granikosreiter von Lysippos und zugleich, wodurch es uns ungleich interessanter wird, als das erste Denkmal der historischen Bildnerei, welche bei Lysippos mehr in den Keimen als in selbständiger Ausbildung auftritt. Denn bei Lysippos' Werken fällt der Schwerpunkt in das Porträtmäßige und die Porträtdarstellung historisch bedeutender Personen darf man als den Boden bezeichnen, aus dem sich die historische Kunst erhob. Der Anfang

derselben ist dadurch gegeben, daß die Porträtbilder in Handlung und in einer bestimmten geschichtlichen Situation dargestellt wurden; selbständig ausgeprägt und principiell in sich bestimmt aber wird die Historienbildnerei erst dann, wenn das Hauptgewicht der Darstellung von der Porträtbildung der handelnden Personen auf die Wiedergabe der Handlung als solcher, in ihrem historischen Charakter, verlegt wird, wobei unter Umständen die Porträtähnlichkeit der Personen durchaus aufgegeben und durch anderweitige Charakterzüge ersetzt werden kann. Nun wissen wir freilich nicht, was für ein Reitertreffen es war, das Euthykrates darstellte, obwohl wir an eine Episode der Thaten Alexanders zu denken ohne Zweifel geneigt sein werden; daß aber Plinius dies Werk schlechthin als Reitertreffen bezeichnet, wird uns berechtigen anzunehmen, die historische Darstellung im eigentlichen Sinne sei Euthykrates' Hauptzweck, die Porträtähnlichkeit der handelnden Personen, wenn sie überhaupt gewahrt blieb, was nach Plinius' Ausdruck nicht der Fall gewesen zu sein scheint, der Nebenzweck gewesen. Dürfen wir aber den hier vorgetragenen Schluß machen, so leuchtet ein, daß dem Euthykrates, mag sein Werk übrigens gewesen sein wie es will, ein Ehrenplatz unter den Künstlern Griechenlands gebührt, welche in die Entwickelung der Kunst bestimmend und in folgenreicher Weise eingegriffen haben.

An demselben Orte, wo sein Reitertreffen stand, in Thespiae, hatte Euthykrates auch noch „Alexander als Jäger" aufgestellt, schwerlich eine Einzelfigur, sondern als Gegenbild zu dem Reitertreffen in einer größeren Gruppe. Mit dieser Jagd würde Euthykrates abermals als Rival seines Vaters in dessen delphischer Jagdgruppe des Königs erscheinen, während zugleich zu dieser Gruppe auch das von Plinius einzeln genannte „Pferd mit gabelförmigen Stangen" zum Aufstellen der Fangnetze oder „mit dreizackigen Jagdspießen" (Beides kann durch das Wort fuscina bezeichnet werden [155]) und die ebenfalls einzeln aufgeführten Jagdhunde gehört haben mögen. Ein anderes Werk des Euthykrates ist in seinem Gegenstande zweifelhaft [156]), ist aber sicher erotischer Natur gewesen und mußte denen Anstoß geben, welche die „strenge Gattung", die „der ernste" Euthykrates festhielt, auf die Gegenstände anstatt auf die Art der Formgebung bezogen, mit der sich jeder beliebige Gegenstand mehr oder weniger gut verträgt. Endlich sind von Euthykrates' Werken noch mehrfache Viergespanne, so wie eine Statue des Trophonios zu nennen, welche in der von dem Tempel dieses Weissagegottes verschiedenen unterirdischen Orakelstätte selbst gestanden zu haben scheint [157]). In den Arbeiten aber, die wir mit größerer oder geringerer Sicherheit kennen, erscheint uns Euthykrates als ein Künstler, der bei selbständiger Auffassung der Kunst doch überall von den Anregungen ausgegangen ist, die er als Schüler von seinem großen Vater erhielt, und der grade wie dieser seine Bedeutung auf dem Gebiete des Realen findet, ja der das Gebiet des Idealen, auf das Lysippos ohne sonderliches Glück hinübergegriffen hatte, als der Eigenthümlichkeit seiner Begabung nicht entsprechend, in richtiger Würdigung der Gesammtrichtung der sikyonisch-argivischen Kunst kaum ein Mal betreten hat.

Gleiches gilt von seinem Schüler Tisikrates, der ebenfalls, und zwar als „Lysippos' Weise näher stehend" bereits erwähnt wurde, und dessen uns bekannte Werke: die Statuen eines thebanischen Greises, des Königs Demetrios und des Leibwächters (und Lebensretters) Alexanders, Peukestes, zu denen noch ein Zwei-

gespann hinzuzufügen ist, oben genannt sind. Von einem zweiten Schüler des Euthykrates oder des Tisikrates (denn darüber schwankt die Angabe) Xenokratos, wissen wir nur, daß er fruchtbarer war als jeder der beiden genannten Künstler, und daß er Bücher über seine Kunst schrieb. Das Letztere weist auf eine mit der künstlerischen gepaarte wissenschaftliche Richtung hin, welche uns bei nicht wenigen Künstlern Griechenlands, aber immer nur bei den Nichtidealisten begegnet. Die Idealisten, diejenigen Künstler, deren Größe und Stärke in die geistige Production fällt, haben über ihre Kunst nicht theoretisirt und geschriftstellert, sie folgten dem Drange des Genius, und was dieser sie lehrte, konnten sie nur in ihren künstlerischen Werken, nicht aber in gelehrten Erörterungen der Nachwelt überliefern.

Von den übrigen Schülern des Lysippos kennen wir Phanis nur dem Namen nach und aus einem Genrebild, das „eine opfernde Frau" darstellte. Bedeutender steht Eutychides da, der schon deshalb ausgezeichnet zu werden verdient, weil er außer Erzgießer auch Marmorarbeiter war und ebenfalls Maler (mit dem Maler Eutychides identisch) gewesen zu sein scheint. Als Marmorstatue des Künstlers nennt Plinius einen Dionysos, den Pollio Asinius besaß. In wiefern sich in diesem idealen Gegenstande mit dem für die Idealbildnerei vorzugsweise verwendeten Material auch eine entsprechende Auffassung verband, können wir nicht beurteilen. Bei einem anderen Werke des Eutychides aber, dessen Material freilich ungewiß ist, sind wir zu einem selbständigen Urteil befähigt und berechtigt. Dies ist eine Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, die in mehren Nachbildungen auf Münzen wie in Statuen auf uns gekommen ist. Von den letzteren dürfte das im Vatican befindliche Exemplar (Fig. 92) das vorzüglichste sein, dessen Verständniß und Würdigung Brunn (Künstlergeschichte I. S. 412) vortrefflich vermittelt. „Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen, und zu ihren Füßen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flußgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, daß die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuß ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen



Fig. 92. Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, nach Eutychides.

Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Ähren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen ließen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuß und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber muß ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, läßt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äußeren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muß." Ebenso richtig beurteilt Brunn eine andere Statue des Eutychides, den aus Erz gegossenen Flußgott des Eurotas, den ein witziger epigrammatischer Einfall „flüssiger als Wasser" nennt, indem er hervorhebt, daß wir die Weichheit und das Fließende der Formen, welches zu dem angeführten Witzworte Anlaß gab, nicht sowohl in einer besonderen Weichheit in der Behandlung der Oberfläche des Körpers suchen dürfen, welche sich im Erz weniger glücklich darstellen läßt denn im Marmor, als vielmehr in dem Hinfließen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, in dem Gelösten, aller Spannung Entbehrenden jeder Bewegung, was in den harten Stoff gebunden die Bewunderung hervorrief. Daß aber die Weichheit und Flüssigkeit dieser Statue allein auf die Composition in der angedeuteten Weise beschränkt gewesen und nicht zum Theil wenigstens auch in den Formen der Musculatur, des Fleisches gelegen habe, wird Brunn nicht zuzugestehn sein, denn die Art der Behandlung der Formen des Fleisches, welche eben den Eindruck des Weichen, ja des Weichlichen der Muskelmasse macht, diejenige Behandlungsart, die wir am Kephisos vom westlichen Parthenongiebel bewundert haben, läßt sich im Erz ohne Zweifel eben so gut wiedergeben wie im Marmor oder in irgend einem anderen Material. Denn diese Behandlungsart beruht nicht auf einer eigenthümlichen Darstellung der Hautoberfläche, sondern einzig und allein darauf, daß die Formen gemäß den Bedingungen gestaltet werden, unter denen die Schwerkraft auf eine wenig elastische, weiche Materie wirkt, im Gegensatze zu der Art, wie sie sich in einem festen oder einem stark elastischen Körper äußert. Es muß dies aber deswegen hervorgehoben und mit einem gewissen Nachdruck betont werden, weil es für die Beurteilung des Kunstcharakters des Eutychides, von dem wir außer den genannten Werken nur noch eine Siegerstatue kennen, nicht ganz unwichtig ist. Denn wenn Brunn die Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger in der technischen und formellen Behandlung der Materie als in der Compostion sucht, und zwar „in

der Verbindung der Theile, welche dadurch, daß sie die dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen läßt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt, und es ihn als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden läßt", so dürfte dem die Statue des Eurotas, so aufgefaßt, wie wir sie werden auffassen müssen, entgegenstehn, abgesehn davon, daß diese Compositionseigenthümlichkeit in der Statue der Antiocheia doch nur den Werth eines Momentes hat und ferner davon, daß es sehr zweifelhaft ist, ob wir berechtigt sind das Wesen des Kunstcharakters eines Künstlers aus einer Compositionseigenthümlichkeit zu bestimmen, die an einem oder vielleicht an zweien seiner Werke auftritt.

Diese Compositionsweise, diese Darstellung behaglicher Stellungen, welche uns selbst das Gefühl des Behagens erweckt, soll zugleich als eine Erklärung des „iucundum genus", der gefälligen Kunstgattung des Lysippos dienen. Dies mag auf den ersten Blick sehr richtig scheinen, insofern die Römer „iucundum" zunächst dasjenige nennen, was behaglich ist und Behagen erweckt; aber es ist doch unrichtig, erstens weil wir diese Art des behaglich Gefälligen in Lysippos' Werken ohne Willkür nicht nachzuweisen vermögen [158]), und zweitens weil wir es als nothwendig erkannt haben, die iucunditas, das iucundum genus der lysippischen Kunst nicht in einigen Werken und in bestimmten Gegenständen zu suchen, sondern dasselbe als eine allgemeine Eigenschaft des Meisters anzuerkennen und deshalb in der gefälligen, Gefallen erweckenden, effectvollen Schönheit seiner Formgebung zu erkennen. In diesem Sinne erscheint die gefällige Kunstgattung auch auf Eutychides übergegangen zu sein und aus der Formbehandlung des Flußgottes hervorzugehn, in der Eutychides den scheinbaren Widerspruch zwischen weich fließenden Formen und dem harten Stoffe des Erzes durch technisch meisterhafte Behandlung der Form in ihrer eigenthümlichen Erscheinung aufhob und eben dadurch seine Statue zu einem gefälligen, effectvoll schönen Kunstwerke machte. Sollte man aber einwerfen, daß, da die Formen der Statue auf den Voraussetzungen des dargestellten Gegenstandes, eines Flußgottes, beruhen, dieselbe eher die strenge als die gefällige Kunstgattung zu vertreten scheine, so wird darauf zu antworten sein, daß es für die Beurteilung der in einem Kunstwerke vertretenen Tendenz sehr darauf ankommt zu wissen, in welchem Sinne der Künstler seine Aufgabe faßte und speciell hier, ob Eutychides die weichen Formen wählte, um einen Flußgott darzustellen, oder den Flussgott zur Darstellung wählte, um in dessen weichen Formen seine technische Meisterschaft zu entfalten. Daß Letzteres der Fall gewesen sei, ist freilich strenge nicht zu beweisen, aber die Betrachtung des erhaltenen Werkes unseres Künstlers spricht gewiß dafür. Die Statue der Antiocheia fällt durchaus der gefälligen Gattung zu; ihre Anmuth und Schönheit beruht nicht auf dem Wesen des Gegenstandes, denn dies Wesen läßt sich überhaupt nicht darstellen, eine Stadt kann durch eine menschliche Figur nur ganz äußerlich vergegenwärtigt werden, wir brauchen den Gegenstand als solchen nicht zu kennen und zu verstehn, um an der Darstellung Gefallen zu finden, sondern die Statue gefällt an sich, und ihr Werth wie ihre Gefälligkeit beruht einzig und allein auf der Formenschönheit.

Ohne uns bei einem Schüler des Eutychides, Kantharos aufzuhalten, von dem wir wenig Näheres wissen, und der von Plinius denjenigen Künstlern beige-

zählt wird, die wegen ihrer gleichmäßige Tüchtigkeit, nicht aber wegen eines besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen, wenden wir uns demjenigen Schüler des Lysippos zu, der von allen am berühmtesten war, dem Chares von Lindos auf Rhodos.

Wenn wir Lysippos' Individualismus in Lysistratos entartet, Lysippos' stilvolle Strenge in seinem Sohne Euthykrates bewahrt, die Keime der historischen Kunst bei Lysippos durch denselben Künstler zur eigentlichen Historienbildnerei fortentwickelt, wenn wir die gefällige Kunstart des Lysippos in Tisikrates und Eutychides erneuert fanden, so stellt sich Chares besonders als derjenige Schüler des sikyonischen Meisters dar, welcher die bei seinem Lehrer hervortretende Tendenz zum Kolossalen, das Streben nach Effect durch Massenwirkung weiter ausbildete. Denn von ihm war die kolossalste Statue, welche Griechenland gesehn hat, das Bild des Sonnengottes, der sogenannte Koloß von Rhodos. Dieser Name erweckt ohne Frage bei Manchem eine sehr bestimmte Vorstellung, welche ihn an die Tage seiner Kindheit erinnert. Denn im Pfennigmagazin oder in einem sonstigen Bilderbuche der Art haben wir ja den Koloß von Rhodos abgebildet gesehn, wie er mit gespreizten Beinen über der Einfahrt des Hafens steht, ein Schiff mit vollen Segeln unter sich durchpassiren läßt, und, in der hocherhobenen Rechten ein Feuerbecken tragend, zugleich die Stelle eines Leuchtthurms vertritt. Allein diese Vorstellung beruht lediglich auf einer modernen Phantasie, welche wir obendrein als entschieden falsch erweisen können, ohne freilich im Stande zu sein, ein anderes bestimmtes Bild an die Stelle zu setzen, denn wir sind über die Gestalt und die Aufstellungsart des rhodischen Sonnenkolosses, so oft derselbe auch unter den sieben Wundern der Welt genannt werden mag, durchaus ohne sichere Überlieferung und können nur mit Bestimmtheit behaupten, daß er nicht über dem Hafeneingange aufgestellt gewesen ist. Außerdem kennen wir nur das Maß des Bildwerks; seine Höhe betrug nach unseren besten Quellen 70 Ellen oder 105 rheinische Fuß. Diese Zahlen machen uns vielleicht weniger Eindruck als dies die Schilderung des Plinius von dem umgestürzten und zertrümmerten Werke vermag, denn 56 (oder 66) Jahre nach seiner, wahrscheinlich in der 124. Ol. (um 284) vollendeten Aufstellung wurde der Koloß von einem Erdbeben umgeworfen und blieb liegen. „Aber auch liegend ist er zum Erstaunen,' sagt Plinius. Wenige sind im Stande seinen Daumen mit den Armen zu umfassen, die Finger allein sind größer als die meisten Statuen, weite Höhlen gähnen uns aus den zerbrochenen Gliedern entgegen, drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht ihn der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte.“ Zwölf Jahre soll Chares an der Statue gearbeitet, und 300 Talente (über 470,000 Thaler, nach anderer Lesart gar 1300 Tal. — gegen $2^1/_2$ Millionen Thaler) soll man zu ihrer Herstellung aufgewendet haben, die man aus dem Verkauf der Belagerungsmaschinen löste, welche Demetrios Poliorketes beim Aufgeben der Belagerung von Rhodos aus Überdruß an der vergeblichen Mühe Ol. 119, 1 oder 2 (304 oder 303) zurückließ.[159])

Da wir, wie gesagt, über die Gestalt des rhodischen Sonnenkolosses Nichts wissen, also außer Stande sind, zu beurteilen, in wiefern sich in demselben neben der Kolossalität noch andere Verdienste des Künstlers offenbarten, und da wir ferner von dessen übrigen Werken nur noch über einen kolossalen Kopf von Erz Nachricht haben, den der Consul P. Lentulus auf dem Capitol weihte, so bleibt

uns zur Beurteilung des Chares allein die Thatsache der Kolossalität seiner Werke stehn. Große technische Meisterschaft und Sicherheit in der Behandlung der Formen wie in derjenigen des Gusses beweist diese allerdings, und es ist augenscheinlich, daß die Herstellung eines menschlichen Bildes von mehr als 100 Fuß Höhe ein festgeschlossenes System der Proportionen als Grundlage voraussetzt, während dieselbe einem Künstler unmöglich sein würde, der hier seinem Gefühle vertrauen oder durch Versuche das Richtige finden wollte. Hier bildet also Lysippos' wissenschaftliche Proportionslehre die Voraussetzung. So hoch wir aber auch die technische Meisterschaft des Chares anschlagen mögen, die Richtung seiner Kunst, das Streben nach der Massenwirkung, nach Effect durch Beherrschung der Materie in ungeheuren Dimensionen werden wir eine Verirrung nennen müssen, die zum bloßen Virtuosenthum führen mußte. Das Virtuosenthum aber ist der Kunst verderblich, weil es die Entfaltung der Mittel zum Zwecke und dadurch die Kunst rein äußerlich macht. Eine ganz besondere Bedeutung in der Kunstgeschichte hat Chares, abgesehn von dem Werth oder Unwerth seiner eigenen Leistungen, dadurch, daß er die lysippische Kunst nach Rhodos verpflanzte, wo dieselbe in der folgenden Periode, während die Kunst an ihren alten Pflegestätten darniederlag und erloschen schien, einen neuen Aufschwung nahm, dem wir den Laokoon und die Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres verdanken.

Außer den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange standen, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, daß es sich lohnte, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen [160]). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, kann nur wenig bedeutend gewesen sein, weil wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland außer Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

DRITTE ABTHEILUNG.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Karchedon.

Es ist schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 5) darauf hingewiesen worden, daß, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende, politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den großen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit war schon im vorigen Buche zu handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklets in Verbindung standen, und somit die arkadische Kunst von der älteren sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der große Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon, ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, daß er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und weil Damophon und die Künstler Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und Nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwickelung zu zählen [161]).

Um mit den thebanischen Künstlern zu beginnen, muß zunächst einer Inschrift (SQ. No. 1568) Erwähnung geschehn, welche eine Reihe von wenigstens funfzehn Namen und darunter mehre enthält, die uns als diejenigen von Künstlern auch sonsther bekannt sind, woraus sich mit Wahrscheinlichkeit schließen läßt, daß dieselben alle Künstlern angehören, die entweder als Collegium oder zu einem gemeinsamen umfangreichen Werke verbunden erscheinen, und sonach uns wenigstens das Eine beweisen, daß die Bildnerkunst in Theben in dieser Zeit, die allein auch berühmte Maler in dieser Stadt hervorgebracht hat, eine nicht unbedeutende Ausdehnung und einen regen Betrieb fand, eine Thatsache, die uns auch durch andere, sonsther bekannte Künstlernamen bezeugt wird.

Die bekanntesten Namen aus diesem Verzeichniß und thebanischer Künstler überhaupt sind diejenigen des Hypatodoros und Aristogeiton, die mehrfach zusammen arbeiteten, ohne daß wir feststellen können, in welchem Verhältniß sie zu einander standen, ob als Brüder oder als Lehrer und Schüler oder als gleichstehende Genossen, nur scheint Hypatodoros der bedeutendere von beiden Künstlern gewesen zu sein, da Plinius ihn allein nennt und da wir von ihm gleichwie von Kritios, der mit Nesiotes und von Kephisodotos, der mit Timarchos zusammen ar-

beitete, auch ohne seinen Genossen gefertigte Arbeiten kennen, oder richtiger wenigstens eine solche Arbeit, das eherne Bild der Athene in Aliphera in Arkadien, welches von zwei Zeugen wegen seiner Größe und wegen seiner Schönheit gepriesen, ja von dem einen derselben (Polybios, s. SQ. No. 1573) sogar zu den großartigsten und kunstvollsten Werken gerechnet wird. Interessanter aber als diese uns leider nicht näher bekannte, wahrscheinlich vor Ol. 102. 2 (371) vollendete Statue ist uns ein gemeinsames Werk der beiden Thebaner, eine ausgedehnte Erzgruppe, welche von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Dieselbe stellte die Sieben gegen Theben dar, die bekannten Heerführer jenes sagenhaften Zuges, dessen Zweck es war, den aus Theben vertriebenen Polyneikes, Oedipus' älteren Sohn, als den rechtmäßigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Pausanias beschreibt uns die Gruppe folgendermaßen: „In der Nähe des troischen Rosses (von Antiphanes, siehe Band I, S. 358) stehn andere von den Argivern geweihte Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos und Tydeus, Kapaneus und Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon. Nahe dabei ist auch das Gespann des Amphiaraos, auf welchem Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraos auch durch Verwandtschaft verbunden, der Letzte aber unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und diese machten sie im Auftrage der Argiver wegen des Sieges, den sie bei Oinoë mit den Hilfstruppen der Athener über die Lakedämonier erfochten.“ Die hier erwähnte Begebenheit, um dies beiläufig zu bemerken, wird in den sogenannten korinthischen Krieg zwischen Ol. 96, 3 u. 98, 2 (393—387) fallen [162]), die Aufstellung des Weihgeschenkes aber dürfen wir später ansetzen, und auf dieselbe das Datum Ol. 102 (372) beziehn, welches Plinius für Hypatodoros angiebt. Die Art der Aufstellung dieser Gruppe ist nicht durchaus klar, und eben so wenig kann es für sicher gelten, daß eine zweite ebenfalls bei demselben Anlaß von den Argivern geweihte entsprechende Gruppe der sogenannten Epigonen, d. h. der Söhne der Sieben gegen Theben, welche den Zug ihrer Väter mit größerem Glück und vollem Erfolge wiederholten, von denselben Künstlern war. Denn, mag auch immerhin diese zweite Gruppe, deren einzelne Personen Pausanias als: Sthenelos und Alkmaeon, Promachos, Thersandros, Aegialeus, Diomedes und Euryalos angiebt, mit der ersteren innerlich zusammenhangen, ja eigentlich deren nothwendige Ergänzung bilden, in sofern der erste Zug gegen Theben fehl schlug und alle Führer dem Geschick erlagen, mit dem zweiten Zug aber die Söhne das Werk der Väter zum Ziele führten, so muß es doch immer als eine starke Zumuthung an thebische Künstler erscheinen, diejenigen Helden in einer Gruppe aufzustellen, welche Theben zerstört und die stolze Kadmea dem Erdboden gleich gemacht hatten.

Obgleich wir nun nicht im Stande sind über die Aufstellung dieser Gruppen abzusprechen, so leuchtet deren Verwandtschaft mit mehren Werken der argivischen Schule, die an demselben Orte standen, mit den im dritten Buche (Bd. I. S. 362) besprochenen Gruppen der arkadischen Heroen oder des Lysandros mit seinen Genossen, sofort ein. Dem heroischen Gegenstande nach könnte man dieselben freilich auch mit der Gruppe der troischen Helden von Onatas (Band I. S. 111) oder mit derjenigen von Lykios vergleichen, welche Achilleus' und Memnons Zweikampf darstellte (das. S. 328); allein von diesen Werken unterscheiden sich die hier in Rede stehenden doch wesentlich dadurch, daß jene eine bestimmte, episch berühmte

Handlung dramatisch darstellten, während in diesen die Personen ohne bestimmte, wenigstens ohne eine für uns erkennbare Handlung nach Art der Ehrenbildsäulen ruhig stehend nebeneinander geordnet gewesen zu sein scheinen. Müssen wir der Gruppe der thebanischen Künstler deshalb in ihrer Gesammtheit das dramatische Interesse absprechen, so werden wir ihre Vorzüge nur in der Darstellung der einzelnen Personen zu suchen haben. Aber auch hier müssen wir bei der Oberflächlichkeit der Überlieferung sehr vorsichtig sein und dürfen z. B. die Frage, ob die einzelnen Heldengestalten außer durch die wohl vorauszusetzende Schönheit der Bildung auch durch Charakteristik der Persönlichkeiten, wie sie die Sage und Poesie scharf ausgeprägt hat, ausgezeichnet waren, nicht bejahen, aber eben so wenig verneinen [163]. Denn daß auf uns keine durchgebildeten Typen dieser Helden wie des Herakles, Achilleus, Odysseus und einiger Anderen gekommen sind, beweist Nichts, da für die spätere Kunst im Ganzen wenig Veranlassung vorlag, eben diese Gestalten wieder darzustellen. Und so werden wir uns an der Thatsache, daß Künstler aus Theben im Auftrage eines fremden Staates ein Werk von diesem Umfange schufen, und an der bemerkten Verwandtschaft mit Arbeiten argivischer Künstler genügen lassen müssen.

Ungleich bestimmter charakterisirt sich der schon oben genannte messenische Künstler Damophon, den, bedeutend wie er dasteht, wir so gut wie den großen Onatas von Aegina einzig und allein aus Pausanias kennen, womit für den Kundigen schon gesagt ist, daß wir von ihm nicht viel mehr als die Namen seiner Werke wissen, während uns die maßgebenden Urteile alter Kenner über den Charakter seiner Kunst gänzlich fehlen. Glücklicher Weise sind die Werke dieses Meisters so bezeichnend für seine Richtung, daß wir über die von ihm verfolgte Tendenz nicht zweifeln können: Damophon ist nur Götterbildner, so ganz und so auschließlich wie kein Künstler Griechenlands; das macht ihn uns, namentlich als peloponnesischen Künstler, zu einer Erscheinung von hervorragendem Interesse. Trotz diesem Interesse wird auf die Mittheilung einer trockenen Liste der Werke des Damophon, welche zu Aegion in Achaia, zu Messene und Megalopolis aufgestellt waren, aus Pausanias' Berichten zu verzichten und eine Beschränkung auf diejenigen Angaben gerathen sein, welche für die Art und Kunst des Damophon bezeichnend sind, nebst den Schlüssen, die wir aus der Eigenthümlichkeit seiner Werke auf seinen Kunstcharakter zu machen berechtigt sind.

Über die Zeit unseres Künstlers läßt sich zunächst feststellen, daß der Schwerpunkt seiner Thätigkeit um Ol. 102 und die folgenden (372 ff.) fällt, obgleich er auch früher schon thätig gewesen zu sein scheint; Damophon ist also im Wesentlichen durchaus Zeitgenoß von Skopas, Praxiteles und Lysippos, wenngleich etwas älter als die Letztgenannten. Daraus ergiebt sich, daß er unserer Periode angehört, in der seine eigenthümlich strenge und religiöse Richtung von doppeltem Interesse ist. Anlangend seine Technik muß hervorgehoben werden, daß wir nicht ein einziges Erzwerk von ihm kennen; mit überwiegender Vorliebe arbeitete er in Marmor, durchaus wie die beiden attischen Meister. Neben seinen Marmorstatuen aber finden wir eine Reihe zum Theil kolossaler sogenannter Akrolithe, d. h. Statuen, an denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von anderen Materialien, bei Damophon von Holz waren. Die Akrolithe traten augenscheinlich an die Stelle der Goldelfenbeinstatuen der phidias'schen Epoche, zu

deren Herstellung in dieser Zeit mit ganz einzelnen Ausnahmen (siehe oben S. 15 u. 62) die Mittel fehlten. Der Marmor sollte das Elfenbein ersetzen und das bemalte oder vergoldete Holz trat an die Stelle des wirklichen getriebenen und ciselirten Goldes. Obgleich also diese Technik von der des Phidias mannigfach verschieden ist, hat sie mit derselben doch auch wieder ihr Verwandtes; namentlich mußte der künstlerische Eindruck der durch sie geschaffenen Werke demjenigen der Chryselephantinstatuen sehr ähnlich sein, und es setzt die Herstellung der Akrolithe eine geistige Richtung voraus, welche mit derjenigen der Goldelfenbeinbildner im Grunde übereinstimmt, eine Richtung auf das prächtig Erhabene, religiös Würdevolle. Demnach darf es uns nicht wundern, Damophon auch in der wirklichen Goldelfenbeintechnik mit Glück thätig zu finden; ein selbständiges Werk von seiner Hand von Gold und Elfenbein kennen wir allerdings nicht, aber er war es, der, wie seines Ortes schon erwähnt wurde, den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur vollsten Zufriedenheit der Eleer und so restaurirte, daß das Wunderwerk fortan gesichert dastand.

Finden wir Damophon von Seiten der Technik und des in der Wahl der Technik sich aussprechenden Geistes mehr als andere seiner Zeitgenossen dem Streben der vergangenen Periode zugeneigt, so offenbart sich in seinen Gegenständen überwiegend ein Anschluß an die Richtungen seiner eigenen Zeit. Allerdings stimmt ein Bild der Göttermutter von seiner Hand mit einer Schöpfung des Phidias im Gegenstande überein, allerdings kann man bei den mehrfachen Statuen des Asklepios, welche Damophon arbeitete, an gleiche Darstellungen von den Schülern und Genossen des Phidias erinnern, obwohl dieser Gott auch von den jüngeren Meistern gebildet wurde; aber mehrfach wiederholte Statuen der Demeter und Kora, der Musen, der Hygieia, der Jagdgöttin Artemis und mehrer Städtegöttinnen (von Theben und Messene) gehören doch vollkommen dem Kreise der Gegenstände an, welche in der Zeit des Skopas und Praxiteles entweder überhaupt zuerst oder doch mit Vorliebe und in mustergiltiger Weise gebildet wurden, und einen Apollon sowie eine bekleidete Aphrodite kann man mit geringem Zweifel ebenfalls hinzurechnen, während die Geburtsgöttin Eileithyia sowie die Söhne des Asklepios, Podaleirios und Machaon, überhaupt von Damophon zuerst dargestellt worden zu sein scheinen.

Aus dem Allen muß uns Damophon als ein durchaus bedeutender Künstler erscheinen, der, ernstgestimmt wie Wenige, als Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne dasteht, an die unerreichten Muster der hohen Idealbildnerei sein eigenes Schaffen anschloß, aber dennoch nicht in unfruchtbarer Reaction gegen den Geist seiner eigenen Epoche sich auflehnte, sondern das Schöne und Gute, das diese aus ihrem Schooße geboren, mit frischem Muthe sich aneignete, und dasselbe mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in ernster und gediegener Weise zu gestalten strebte.

Gegenüber dieser wirklich großartigen und eigenthümlichen Erscheinung stellen sich die übrigen Künstler dieser Periode [164]) als vergleichsweise unbedeutend dar, und kaum einer derselben scheint, sei es durch die Zahl seiner Werke, sei es durch hervortretende Eigenthümlichkeit seiner Richtung, würdig, zu gesonderter Betrachtung hervorgehoben zu werden. Allenfalls verdient eine eigene Erwähnung Aristodemos, der nach Plinius Ringer, Zweigespanne mit dem Lenker, Philo-

sophen, alte Frauen, das Porträt des Königs Seleukos (Ol. 117. 1—124. 4 = 312—280) und einen geschätzten Doryphoros machte, und von dem ein anderer Schriftsteller eine Statue des Aesop anführt; denn die Philosophen und alten Frauen mochten ihm, wie Brunn bemerkt, zu scharfer Charakterbildung Veranlassung bieten; für Aesop ist dasselbe geradezu gefordert, und es ist, wie schon erwähnt wurde, möglich, daß die erhaltenen Bildnisse des Fabeldichters auf Aristodemos anstatt auf Lysippos zurückgehn.

Außer diesem bleibt nur ein Künstler zu besprechen, der allerdings von eigenthümlicher Richtung und uns auch deshalb interessant ist, weil ein in mehren Wiederholungen erhaltenes gar anmuthiges Bildwerk mit Sicherheit seiner Erfindung zugeschrieben werden kann, Boëthos von Karchedon [165]) (Karthago), der besonders als Toreut großen Ruhm erwarb. Daß derselbe in diese Periode und nicht in die folgende gehöre, ist allerdings nicht streng zu beweisen, aber dennoch aus mehren Gründen sehr wahrscheinlich [166]) und für das uns näher bekannte Werk des Künstlers sowie durch dieses für den Charakter der Zeit von nicht geringer Wichtigkeit.

Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von denen wir Kunde besitzen, sind Knabenfiguren. Eine derselben gehört allerdings dem Gebiete der idealen Gegenstände an und stellte den Asklepios als Kind dar, die beiden anderen dagegen sind reine Genrebilder. Mit großer Bestimmtheit können wir dies von dem einen behaupten, dessen Nachbildungen wir besitzen, und welches uns Plinius als einen Knaben aus Erz beschreibt, der eine Gans würgt [167]). Von dieser trefflich erfundenen und ausgeführten Gruppe giebt die nebenstehende Abbildung (Fig. 93) eine Copie aus dem Louvre wieder, an der die modernen Theile vollkommen sicher nach anderen Exemplaren ergänzt sind. Leider steht unsere Umrißzeichnung hinter dem Original unendlich weit zurück und giebt besonders von dem überaus lebendigen Ausdruck kaum eine Vorstellung, aber sie wird immerhin genügen, um die Composition, die Meisterlichkeit der Formen und den wahrhaft kostbaren Humor der Erfindung zu vergegenwärtigen. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so groß ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit, laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, und das Kind muß sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache grade so ernst und wichtig, wie Herakles die Erwürgung des nemeïschen Löwen, das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte

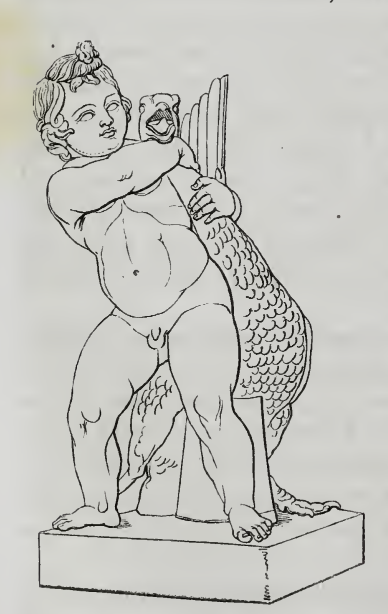


Fig. 93. Knabe mit der Gans, nach Boëthos.

nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, daß sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiß. Wie Vieles aber hat wohl die moderne Genrebildnerei diesem kleinen Meisterstück an die Seite zu setzen?

Möglicher Weise wird aber auch ein anderes noch ungleich berühmteres erhaltenes Kunstwerk, der mehrfach in Marmor copirte eherne Dornauszieher des capitolinischen Museums, auf das dritte uns bekannte Werk des Boëthos zurückführbar sein [168]). Von diesem dritten Werke giebt uns Pausanias an, es sei ein sitzender nackter Knabe von vergoldetem Erz gewesen, der vor der Statue der Aphrodite von Kleon im Tempel der Hera in Olympia aufgestellt war. Aus dieser Angabe ist zunächst klar, daß dieser Knabe keine mythologische Person war und zu der hinter ihm stehenden Aphrodite keinerlei Beziehung hatte, denn eine mythologische Person — und es könnte füglich doch nur Eros sein — würde grade Pausanias, dem es um die Namen ganz besonders zu thun ist, einfach mit seinem Namen genannt haben. Der Knabe also war ein Genrebild. Die Situation freilich, in der er sich befand, giebt Pausanias nicht an, aber nach mancherlei Analogien durfte Pausanias wohl glauben, einem Bildwerke, das so gar keine mythologische Bedeutung hatte, genug gethan zu haben, wenn er dasselbe als nackten sitzenden Knaben bezeichnete. Ein nackter sitzender Knabe aber ist der Dornauszieher, das stimmt mit Pausanias' Angabe; aber vielmehr als dieser immerhin unsichere äußerliche Anhalt spricht der Geist des vortrefflichen Werkes dafür, dasselbe auf Boëthos zurückzuführen. Mit großem Rechte sagt Welcker bei der Besprechung der Statue eines knöchelspielenden Mädchens [169]): „Werke von der liebenswürdigen Art wie dies Kind, der Dornauszieher und das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle", und mit eben so großem Recht preist er am Dornauszieher: „hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen, eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist." Aber grade dieser Geist der Idylle, diese Wahrheit der Darstellung, dieses liebenswürdige Eingehn in die Kinderwelt, endlich dies Vermögen, eine an sich unbedeutende Situation interessant zu machen, tritt uns außer aus dem verbürgten Werke des Boëthos noch ganz besonders aus dem Dornauszieher entgegen, mehr als vielleicht aus irgend einem dritten oder vierten derartigen Werke. Und diese eigenthümliche Richtung der Kunst, die sich schon in der Wahl der Gegenstände ausspricht, findet sich nicht etwa häufig unter den namhaften Künstlern Griechenlands, auch nicht unter den namhaften Genrebildnern wieder, so daß wir keineswegs berechtigt sind, bei dem Dornauszieher an einen beliebigen der uns bekannten Meister zu denken. Darf deshalb die hier ausgesprochene Vermuthung auch keineswegs für gewiß gelten so dürfte ihr doch einige Wahrscheinlichkeit nicht abgehn.

ELFTES CAPITEL.

Werke unbekannter Künstler dieser Epoche aus verschiedenen Gegenden.

Außer von den Arbeiten namhafter und datirter Künstler bieten die Schriften der Alten, Pausanias insbesondere, allerdings noch von einer bedeutenden Anzahl von Kunstwerken in den verschiedenen Gegenden Griechenlands Nachrichten und Beschreibungen, allein da, wo die Meister nicht genannt werden, gehören auch chronologische Angaben zu den größten Seltenheiten und eben so selten lassen sich feste Daten für diese anonymen Werke berechnen. Für die Kunstgeschichte, welche auf fester chronologischer Grundlage errichtet werden soll, werden alle diese Nachrichten und Beschreibungen unbrauchbar. Und nicht viel besser sind wir mit erhaltenen Monumenten daran. Wohl mögen wir manchem derselben auf Grund der Vergleichung mit sicher datirten Werken vermuthungsweise seine Periode anweisen können, allein von völliger Sicherheit kann hier keine Rede sein, und somit werden wir uns gezwungen sehn, von einer kunstgeschichtlichen Verwerthung auch nicht weniger erhaltenen Denkmäler abzusehn. Was demnach im Folgenden zusammengestellt ist, wird den Charakter einer ziemlich dürftigen Nachlese nicht verläugnen können, ohne gleichwohl gänzlich übergangen werden zu dürfen.

Was zunächst die litterarisch überlieferten Kunstwerke anlangt, verdient hervorgehoben zu werden, daß wie in Athen so auch in anderen Gegenden Griechenlands die zweite Blüthezeit der Kunst in Beziehung auf die monumentale Porträtbildnerei von hervorragender Fruchtbarkeit gewesen ist. Die schon durch einen Blick auf die Künstlergeschichte vollaus beglaubigte Thatsache wird durch die Nachrichten über die in dieser Periode errichteten Statuen mehrer bedeutender Männer aus verschiedenen Staaten und Städten Griechenlands bestätigt, von denen jedoch nur einzelne in kunstgeschichtlicher Beziehung eine besondere Hervorhebung verdienen. So etwa, und zwar als ein jedenfalls der idealistischen Richtung angehöriges, schwerlich ikonisch zu denkendes Porträt die Statue des Helden des ersten messenischen Krieges Aristomenes, welche die Thebaner nach dem leuktrischen Siege (Ol. 102. 2, 371) im Stadion von Messene errichteten, wenngleich die von E. Braun vorgeschlagene Zurückführung der schönen, gewöhnlich als „Phokion" bezeichneten Statue im Vatican auf Aristomenes als widerlegt zu gelten hat [170]). Demnächst die Statuen des Ol. 103. 2, 366. gestorbenen älteren Dionysios von Syrakus, und zwar weil diese die Gestalt des Gottes, Dionysos, trugen, nach welchen der Mann genannt war, wobei ohne Zweifel an die Gestalt des älteren, bärtigen Dionysos, nicht an die des jugendlichen Weingottes zu denken ist. Wenn an den Bildsäulen der thebanischen Helden Pelopidas und Epameinondas sowie an denen einiger anderen hervorragenden Männer deshalb kurz vorbeigegangen werden muß, weil wir Näheres über sie nicht wissen, so mögen noch die Standbilder einiger anderen eben deswegen hervorgehoben werden, weil uns ihre Porträts, ob grade Nachbildungen derer, welche wir litterarisch erwähnt finden, muß dahinstehn, erhalten sind. So die Erzstatue des Ol. 114. 2, 322. gestorbenen Kynikers

Diogenes in Korinth, welche uns an die treffliche Statue in der Villa Albani [171]) erinnert, und diejenige des ein Jahr später verstorbenen Aristoteles, die man nur zu nennen braucht, um des sitzenden Bildes des großen Philosophen mit dem wunderbar ausdrucksvollen Kopfe im Palaste Spada alla Regola in Rom [172]) zu gedenken. Auch die ausgezeichneten Bildnißstatuen zweier Dichter in der Villa Borghese, die des Anakreon und diejenige eines anderen Dichters oder Musikers, für welche die Namen Alkaeos und Pindar wohl mit gleich geringer Berechtigung vorgeschlagen worden sind [173]), gehören sicherlich dieser Periode an, während wir die Kunstschule, welche sie hervorbrachte, wenigstens nicht mit Sicherheit zu bestimmen vermögen.

Wenden wir uns anderen Gebieten der Kunst zu, so dürfte auf dem der Götterbildnerei ein eherner Zeus, welchen die Eleer nach dem Kriege gegen die Arkader Ol. 104, 364 in der Altis von Olympia aufstellten, als das größte aller dortigen Erzwerke — er maß 27 Fuß — eine Erwähnung verdienen und neben ihm ein um Ol. 108, 348 von den Amphiktyonen in Delphi aus Strafgeldern der Phoker errichteter kolossaler Apollon, dem sich um dieselbe Zeit ein von den Thebanern nach dem s. g. heiligen Kriege gegen die Phoker ebendaselbst aufgestellter Herakles beigesellte. Ungleich wichtiger als diese uns nur dem Namen nach bekannten Kunstwerke und als sechs Statuen des Zeus, welche Ol. 112, (332) in Olympia aus Strafgeldern von Athleten errichtet wurden, ist für uns der kolossale marmorne Löwe, welchen Ol. 110. 3, 335 nach der Entscheidungsschlacht bei Chaeroneia, in der die griechische Freiheit verloren ging, die Thebaner auf dem Schlachtfelde über dem gemeinsamen Grabe ihrer Gefallenen aufstellten, ein Denkmal des unglücklichen Heldenmuthes. Denn die Bruchstücke dieses kolossalen, sitzend gedachten Löwen von grauem Marmor sind uns erhalten und liegen noch heutzutage an Ort und Stelle in einem Zustande, welcher die Wiederaufrichtung des Monumentes als durchaus nicht unmöglich erscheinen läßt [174]). Das Kunstwerk soll vortrefflich sein, der Kopf voll von dem Ausdruck unterdrückter Wuth und doch voll Schmerz, der Körper überaus kräftig und naturwahr, im höchsten Sinne aufgefaßt. Löwen auf Gräbern tapferer Männer waren in Griechenland nicht ungewöhnlich — auch dasjenige des Leonidas z. B. schmückte ein solcher als sein Wächter —, und mehre solcher Bilder sind uns erhalten. Bei weitem das imposanteste von diesen ist der ausgestreckt liegende Löwe von einem Grabmal in Knidos, welcher durch Newton in's britische Museum gekommen ist [175]), und der, wenn man ihn auch mit Unrecht mit dem Seesiege in Verbindung gebracht haben sollte, welchen Ol. 96. 2, 394 Konon über Peisandros bei Knidos erfocht, jedenfalls in diese Periode gehört. „Es ist“, sagt Lübke (Gesch. d. Plast. S. 174) aus Autopsie, „wohl die schönste Löwengestalt, welche wir in plastischen Werken besitzen. Er liegt ruhig ausgestreckt, zehn Fuß lang, der Kopf ist nach rechts gewendet; die Vorderfüße sind abgeschlagen, die untere Kinnlade und die Tatze des rechten Hinterfußes fehlen. Der Kopf ist wie der Körper in großen Massen wirksam behandelt, dabei jedoch in einem weicheren, mehr naturalistischen Stile durchgeführt als z. B. die Löwenköpfe von der Traufrinne des Parthenon. Die Mähne ist in großen Büscheln kräftig und wirksam stilisirt, das Haar auch an den Weichen trefflich charakterisirt, die Adern eben so maßvoll gezeichnet.“

Jünger als dieser knidische Löwe ist die von Newton ebenfalls in Knidos,

im Tempelbezirke der Demeter und Persephone aufgefundene sitzende Tempelstatue der Demeter, nicht allein das weitaus schönste und vollkommenste Bild dieser Göttin, sondern eine der herrlichsten Statuen des Alterthums, welche auf uns gekommen sind. In dem anmuthvollen und muttermilden Ausdrucke des Kopfes und in der Schönheit der fließend und dennoch stilvoll, ähnlich den Gewändern der Göttinnen von den Parthenongiebeln behandelten Gewandung erscheint diese seltene Statue vollkommen würdig unter der Hand oder wenigstens dem Einfluß eines der großen Meister der jüngeren attischen Schule um die Zeit entstanden zu sein, da diese am Maussoleum gemeinsam und einzeln in manchen Städten Kleinasiens arbeiteten; nur daß kein hinreichender Grund vorliegt, sie einem derselben, sei es Skopas oder Bryaxis insbesondere zuzuschreiben [176]). Ja selbst der attische Ursprung des Werkes kann nur vermuthet, nicht bewiesen werden, weshalb dasselbe nur hier seinen Platz finden konnte.

Als von derselben jüngeren attischen Schule angeregt und unter ihrem Einfluß entstanden, gelten, theilweise wohl mit Recht, die Sculpturen von dem s. g. Nereïdenmonumente von Xanthos in Lykien, mit dem es sich folgendermaßen verhält.

Neben einem noch jetzt unfern der Agora von Xanthos erhaltenen hohen Unterbau von 33′ Länge zu 22′ Breite entdeckte Sir Charles Fellows bei seiner dritten Reise in Lykien auf einem nicht sehr großen Terrain, jedoch in der regellosesten Unordnung durch einander liegend eine nicht unbeträchtliche Menge ionischen Säulengebälkes, Stücke von Giebelfüllungen mit Reliefen, zehn höchst bewegte weibliche Gewandstatuen etwas unter Lebensgröße, denen leider die Köpfe fehlen, nebst sieben Fragmenten ähnlicher und anderen Fragmenten von noch geringerem Maßstabe, ferner einige wie im Ansprung liegende Löwen, zwei Giebelgruppen in Hochrelief, und endlich vier Friesreliefe von verschiedenen Maßverhältnissen in der Höhe. Aus diesen Elementen und Bruchstücken nun, welche den Hauptinhalt des „Lycian Saloon“ im britischen Museum ausmachen, haben englische Gelehrte [177]), in der Hauptsache mit einander übereinstimmend, wenn auch in Einzelheiten von einander abweichend, das zierliche ionische Heroon reconstruirt, welches nach Falkeners Zeichnung Fig 94. zeigt, und in welches die Sculpturen in folgender Weise eingeordnet sind. Die größeren weiblichen Statuen stehn zwischen den Säulen, die kleineren Statuen und Gruppenfragmente sind bei Fellows als Akroterien, bei Falkener ebenfalls in den Intercolumnien aufgestellt, die Giebelgruppen den Giebeln eingefügt; die vier Friese aber sind so untergebracht: der höchste oder breiteste Fries a. zieht sich um den Fuß des Sockels unmittelbar über der etwas ausladenden Basis des Ganzen, der demnächst schmalere Fries b. umgiebt den Sockel oben, unmittelbar unter der Krönung, das dritte, wiederum schmalere Relief c. dient als Fries über den Säulen des Tempelchens, und das vierte und schmalste d. hat als Fries der Cellamauer seine Unterkunft gefunden.

Welcker (s. Anm. 178) hat der Fellows’schen Reconstruction das Prädicat „sinnreich“ beigelegt, welches ihr, in noch ungleich höherem Grade aber der Restauration Falkeners gebührt; ja dies Wort genügt keineswegs um diese letztere, auf die subtilsten Messungen der vorhandenen Reste und Theile begründete, mit der umfassendsten Combinationsgabe und einem seltenen Grade von Divination



Fig. 94. Falkeners Restauration des s. g. Nereïdenmonuments.

durchgeführte Arbeit zu bezeichnen; vielmehr haben die Berechnungen und Argumentationen Falkeners in Beziehung auf einen Theil der Sculpturen etwas gradezu Zwingendes. Das gilt zunächst von den beiden breiteren Friesreliefen a. und b., demnächst von den Giebelreliefen, aber keineswegs von dem Reste. Die Stellung der größeren weiblichen Statuen in den Intercolumnien ist sehr wohl möglich, aber, und es lohnt die Mühe, dies geflissentlich hervorzuheben, auch Nichts mehr und ist vor allen Dingen durch Nichts gradezu beglaubigt; die Löwen, einander gegenüber als Wächter an den Eingängen des Tempelchens aufgestellt, sind passend untergebracht; während aber für die Einfügung der beiden breiteren Friese in den Unterbau zwei Vertiefungen in dessen Mauerwerk entscheidend sprechen, da diese dem Maße nach mit den Friesen übereinkommen, kann Gleiches nicht von den als doppelter Fries des Tempelchens selbst, über den Säulen und an der Cellamauer, angebrachten Reliefen c. und d. gelten, da der ganze Oberbau conjectural ist und durch das Wegfallen der beiden Friese in seinem wesentlichen

Bestande nicht verändert wird. Dies ist auch der Grund, aus welchem mehr als ein deutscher Gelehrter das dritte und vierte Relief von dem Denkmale trennt [178]), von dessen sicher zugehörigen Sculpturen sich das eine wie das andere, zumal aber das vierte, mit d. bezeichnete dem Stile nach wesentlich unterscheiden.

Auch die nach Abzug dieser beiden Reliefe übrig bleibenden Sculpturen sind keineswegs eines Stiles, vielmehr bestehn auch zwischen ihnen sehr bedeutende Verschiedenheiten, welche den Gedanken, daß auch sie nicht alle zusammengehören, nicht gar fern legen. Als unmöglich aber kann die Zusammengehörigkeit um so weniger erscheinen, als auch bei den Stücken, deren Verbindung sich am wenigsten läugnen läßt, namentlich den beiden Friesen a. und b. eine beträchtliche Stilverschiedenheit vorhanden ist, so daß es schließlich nur darauf ankommen wird, für die Unterschiede eine Erklärung zu suchen, die sich auch wohl finden lassen wird. Zuvor aber mögen die Werke selbst beschrieben und im Einzelnen gewürdigt werden, wobei es gestattet sein wird, sie in der Reihenfolge ihres künstlerischen Werthes aufzuführen.

In dieser Reihenfolge gebührt denn unbedingt der erste Platz den größeren Statuen. Es ist schon erwähnt worden, daß diese Statuen, deren zehn größtentheils, weitere sieben in Fragmenten erhalten sind, langbekleidete und höchst bewegte weibliche Personen darstellen; hier ist zunächst hinzuzufügen, daß verschiedene Seethiere, Fische, ein Vogel, Seekrebse und Muscheln, welche auf ihren Basen zu erkennen sind, ihnen den Namen von Nereïden verschafft haben [179]), einen Namen, den zu bestreiten um so weniger Grund ist, je mehr diese überaus anmuthigen, gracilen Jungfrauen jenen Gestalten des Mythus zu entsprechen scheinen, in denen größtentheils die Anmuth der wechselvollen Oberfläche des Meeres personificirt ist. Diese Nereïden eilen im flüchtigen Laufe nach verschiedenen Richtungen hin, zum Theil umblickend, zum Theil fortstrebend, so rasch es gehn will, als wären sie verfolgt oder gescheucht durch irgend ein außerordentliches Ereigniß in ihrem Elemente und wie dies Element selbst aufgestört. Daß als dieses Ereigniß entweder eine Seeschlacht oder eine Schlacht nahe am Meere zu denken sei, ist eine sinnreiche Vermuthung, die aber nur dann positive Bedeutung erhält, wenn man die Statuen mit den anderen Sculpturen als zusammengehörig betrachtet und das Ganze so oder so aus der Geschichte erklärt. Auf die verschiedenen Versuche einer solchen Erklärung wird weiterhin zurückzukommen und dann zu prüfen sein, in wiefern durch sie die Nereïdenstatuen als integrirender Theil des ganzen Monumentes ihre passende Deutung erhalten und mit welchem Grade von Wahrscheinlichkeit dieselben als integrirend zu dem Ganzen gezogen werden; hier gilt es zunächst nur von diesen Statuen an sich hervorzuheben, daß, obwohl nicht alle von gleicher Trefflichkeit, dennoch zum mindesten die besseren unter ihnen (ihrer 5 oder 6) nicht allein schön, lieblich und reizend sind, wie Weniges der antiken Kunst, daß in der Behandlung ihrer fliegenden und vom Winde und der eigenen Bewegung gegen den Körper getriebenen Gewandung so ziemlich das Kühnste und Höchste geleistet ist, was wir auf diesem Gebiete aus der Antike besitzen, sondern daß der Stil dieser Statuen insgesammt vollkommen rein griechisch ist, so rein, daß derjenige der Niobide im Museo Chiaramonti nicht griechischer sein kann [180]). Durch diesen rein griechischen Stil, durch die idealische Auffassung der Formen, durch den Hauch des Geistigen, der uns

aus diesen Gestalten entgegenweht, unterscheiden sie sich aber sehr fühlbar von den übrigen Sculpturen von Xanthos, die vom Harpyienmonument abwärts bis zu den Arbeiten aus römischer Zeit alle mit einander dies oder jenes ungriechische Element, sei es im Gegenstande, sei es in der Formgebung, erkennen lassen. Am geringsten ist die Verschiedenheit, welche sie von den Statuen und Gruppen in kleinerem Maßstabe trennt, die in schwerlich zu rechtfertigender Weise als Akroterien der Giebel an dem Fellows'schen Tempelchen angebracht sind, indem sie hierzu bei weitem zu groß und zu massenhaft sind und sich durch Composition und Formgebung so wenig wie nur möglich eignen. Diesen kleineren Statuen, deren Anbringung in den Intercolumnien bei Falkener wenigstens kein positiver Grund entgegensteht, fehlt, obgleich sie in ihrer Formbehandlung echt griechisch sind, das eigenthümliche idealische und geistige Element der größeren, und sie erscheinen vergleichsweise unbedeutend. Dennoch kann die Möglichkeit ihrer gleichzeitigen Entstehung mit den Nereïdenstatuen nicht gradezu in Abrede gestellt werden.

Ungleich größer sind schon die Unterschiede zwischen den Nereïdenstatuen und den Reliefen des Frieses a. „Dieser Fries stellt, wie Welcker richtig angiebt, eine Schlacht dar mit dem Feuer und der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber eine wirkliche Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer, nach denen gleichwohl die beiden (feindlichen) Seiten schwer zu unterscheiden sind. Deutlich sind langbekleidete ionische Hopliten (Schwergerüstete), Lykier, ähnlich wie Herodot (VII, 92) sie beschreibt, Andere tragen Anaxyriden (Beinkleider), die Bogenschützen Lederharnische; zwei Arten von Helmen sind zu unterscheiden. Auf fünf Platten sind Hopliten gegen Reiter im Gefecht, auf anderen bloße Fußkämpfer, die mannigfaltigsten Kampfgruppen. Die Lanzen, Schwerter und Bogen waren nicht ausgedrückt, nur als Ausnahme von diesem Princip findet sich ein Lanzenschaft in Marmor und ein Loch zum Einstecken eines (bronzenen) Schwertes in die Hand." Dieser Beschreibung sind nur einige Bemerkungen über den Stil hinzuzufügen. Die Erfindung im Ganzen kann für idealisch gelten; dennoch tritt uns in vielen Einzelheiten ein realistisches Element der Auffassung und Darstellung entgegen, das auch Welcker andeutet und welches das ganze Kunstwerk ungriechisch färbt, während wir immer wieder an assyrische Compositionsweise erinnert werden. Die Stellungen der Kämpfer sind z. B. nicht ersonnen, wie sie möglichst schön, möglichst ausdrucksvoll und mannigfaltig bewegt sein können, sondern sie entsprechen denen, welche gut geschulte Krieger in der Schlacht einnehmen, um den Feind anzugreifen oder sich gegen seinen Angriff zu decken, sie sind schulgerecht und sogar parademäßig, und offenbar ist grade hierauf mit Absicht und Bewußtsein der Hauptnachdruck der Darstellung gelegt. Dadurch, und ebenso durch die realistische Nachbildung der Rüstungen, die auch da beibehalten wird, wo sie die Formen der Körper unschön, schwerfällig und ihre Bewegungen ungelenk macht, wie dies thatsächlich schwere metallene Kürasse und Beinschienen thun müssen, erhält das ganze Kunstwerk einen Charakter der historischen Illustration, der in keinem einzigen griechischen Kunstwerke nachweisbar ist und zuerst uns in den Schlachtreliefen der späteren römischen Kaiserzeit entgegentritt. Das Einzige, was diesen Reliefen einige Ähnlichkeit mit den Nereïdenstatuen verleiht, ist die schöne

und effectvolle Behandlung der Gewänder, in allem Übrigen sind sie von jenen Statuen so verschieden, daß es zweifelhaft erscheint, ob man mit Recht die Verschiedenheit der Auffassung und Darstellung aus derjenigen des Gegenstandes wird erklären dürfen und nicht vielmehr anzunehmen hat, daß der Meister der Nereïdenstatuen auch die Schlachtdarstellung des Frieses idealischer, etwa in dem Geiste der budrumer Reliefe aufgefaßt und gebildet haben würde. Sind die Statuen und die Reliefe gleichzeitig, so sind sie doch wahrscheinlich nicht allein von verschiedenen Händen, sondern sie stammen aus verschiedenen Quellen, die Statuen von einem bedeutenden griechischen Bildhauer, deren ja in unserer Periode so manche in Kleinasien arbeiteten, die Reliefe von einem Xanthier oder einem sonstigen Lykier, der griechische Bildung in sich aufgenommen hatte, ohne sich von derselben in der Tiefe durchdringen zu lassen [181]).

Im Wesentlichen mit diesem Friese im Stil übereinstimmend sind die beiden Giebelreliefe behandelt, von denen das eine in der Mitte thronende Gottheiten (man glaubt Zeus und Hera zu erkennen) von anderen, stehenden (etwa Athene und Apollon, Hebe und vielleicht Hephaestos) umgeben darstellt, denen sich menschliche Gestalten, Jünglinge und Mädchen, in abnehmender Größe gebildet, verehrend nahen. In dem anderen Giebel ist ein Kampf zwischen Hopliten und wahrscheinlich Reitern gebildet, wenigstens ist der Fuß eines ansprengenden Pferdes erhalten.

Fremdartig dagegen und in der That fast ganz ungriechisch erscheinen die Reliefe des zweiten Frieses b [182]). „Auf dem kleineren Friese, berichtet Welcker, ist dargestellt die Einnahme einer Stadt, Niederlage draußen, welcher die Belagerten von den Mauern zuschauen, Angriff auf das Hauptthor, ein Ausfall, Sturmleitern gegen dreifach über einander ragende, wohlbemannte Mauern, Gesandte, welche die Stadt übergeben. Vor dem Sieger nämlich mit phrygischer Mütze und Mantel, welcher einen Thron einnimmt und über welchen ein Sonnenschirm gehalten wird (Zeichen des höchsten Ranges, das von den Persern zu den Aegyptern überging), stehn zwei Greise sprechend, von fünf Bewaffneten begleitet. Auf einer Eckplatte werden Gefangene mit auf den Rücken gebundenen Händen abgeführt, die nicht Krieger sind.“ Die Grundlage dieses Friesreliefs ist der bare Realismus, in dem Grade, daß gegen diesen Fries die Reliefe des Trajansbogens und der Antoninssäule fast poetisch und idealisch erscheinen. Man denke sich auf einem Friesstreifen von nur einem Fuß Höhe eine dreifache Mauer, deren Zinnen über einander hervorragen, zwischen diesen Zinnen je einen Kopf von der Besatzung oder von klagenden Weibern sichtbar, fast so groß wie die Mauer, ferner ein angreifendes und ein zur Vertheidigung ausfallendes Heer, aber nicht etwa dargestellt in aufgelösten, mannigfaltigen Kämpfergruppen, sondern fast durchweg gliederweise, mit perspectivischer Vertiefung des Reliefs aufmarschirend, ein Mann wie der andere, Alle hübsch Tritt haltend. Das Ganze ist eine bloße realistische Illustration, aber mit Mitteln versucht, die das Gelingen unmöglich machen, sorgfältig ausgearbeitet aber puppenhaft, geistlos, unkünstlerisch. Hier ist von Griechenthum keine andere Spur mehr als eine gewisse traditionelle Manier der Formgebung im Einzelnen namentlich der Gewandung, während die Darstellung im Ganzen ihre nähere Analogie in assyrischen Reliefen findet, die, wie dieses, Schlachten, Städteeroberungen, Flußübergänge marionettenhaft

darstellen. Diese Darstellung, welche ohne Zweifel den Kern der Geschichte enthält, auf welche das ganze Monument sich bezieht, ist verschieden gedeutet worden, zum Theil augenscheinlich verkehrt und der Geschichte gradezu widersprechend. Welcker, der dies nachweist, bezieht seinerseits die Darstellung entweder auf die Niederwerfung eines Versuchs der Xanthier, sich der persischen Oberherrschaft zu entziehn, dessen üblen Ausgang das Monument ihren Kindern und Enkeln triumphirend und warnend vor Augen stellt; oder, da dies von Herodot schwerlich übergegangen sein würde, die eroberte Stadt ist gar nicht Xanthos, sondern das Relief gilt auswärtigen Thaten des persischen Statthalters, wie dergleichen an der Friedenssäule von Xanthos in London, in griechischen Versen von dem Sohne eines Harpagos gerühmt werden. Diese Thaten sucht Welcker in dem Kriege des Euagoras, der auch Kilikien zum Aufstand brachte und von den Persern Ol. 98. 2 zur See und sechs Jahre später in Cypern geschlagen wurde. Aber auch diese Vermuthung, welche für die Erklärung des Frieses ihre unbestreitbare Bedeutung hat und kunstgeschichtlich dadurch wichtig wird, daß sie diesem Relief ein Datum nach Ol. 98. 2 anweist und besonders, indem sie in der berührten Seeschlacht das Ereigniß erblickt, auf welches sich die Flucht der Nereïden bezieht, auch diese Erklärung trifft schwerlich das Richtige, wie dies näher von Urlichs nachgewiesen ist, welcher für den hier in Rede stehenden Fries eine, wie es scheint, allen Ansprüchen genügende Deutung gefunden hat. Derselbe weist auf einen von dem Historiker Theopompos überlieferten Krieg hin, welchen die Lykier um Ol. 102 unter der Führung ihres Königs, thatsächlich eines persischen Satrapen, um die Landschaft von Telmissos führten und welcher nach hartnäckigen Kämpfen mit der Unterwerfung dieser Stadt durch Übergabe endete. „Die plastischen Darstellungen des Denkmals, sagt Urlichs, können wir trefflich in Theopompos' Worte übersetzen. Der Krieg war hartnäckig. Zuerst leisteten die Telmissier im offenen Felde Widerstand — der untere Fries. Dann werden sie nach einem letzten Kampfe in die Stadt zurückgetrieben, und da schon die Leitern angelegt sind, ergeben sie sich durch Capitulation — der obere Fries. Beide Völker werden durch den Unterschied der Kleidung und Waffen bezeichnet, die Schwerbewaffneten mögen zum Theil Griechen sein, Bogenschützen sind die Lykier selbst; die theilweise mit Löwenfellen bedeckten Reiter bestehn aus Lykiern und Persern, der Anführer zeichnet sich durch die persische Kidaris aus. Der obere Fries endlich charakterisirt die Lage von Telmissos durch Andeutung eines Felsens.“

Trifft diese, seitdem sie aufgestellt worden ist, allgemein anerkannte Deutung das Richtige, so werden durch sie die beiden Friese sicher verbunden, deren Zugehörigkeit zum Monument auch durch äußerliche Umstände (s. oben) verbürgt ist, und ebenso mit Wahrscheinlichkeit die beiden Giebelreliefe (Dankopfer nach dem Siege und vielleicht eine besonders wichtige und entscheidende Scene des Kampfes) mit in diesen Kreis gezogen; und wenn gleich unter diesen Sculpturen bedeutende Stilverschiedenheiten vorhanden sind, so kann die Zusammengehörigkeit auch von künstlerischer Seite um so weniger bestritten werden, als sich auf den großen xanthischen Grabmonumenten Nr. 142 und 143 im britischen Museum thatsächlich Reliefe von ungefähr ähnlicher Stildifferenz verbunden finden, wie sie in den Friesen a. und b. heraustreten. Eine ganz andere Frage aber ist die nach der

Verbindung der Nereïdenstatuen mit diesen Reliefen. Daß für dieselbe ein äußerer Grund nicht vorliegt ist oben bemerkt worden, und die historische Combination, durch die Welcker die Statuen in diesen Kreis zog, ist als hinfällig erwiesen. Urlichs motivirt die Verbindung so: „die Nereïden der Intercolumnien hatten im glaukischen Meerbusen, welcher die Stadt bespült, ihre behagliche Wohnung. Aufgeschreckt durch das Getöse des Kampfes eilen sie herbei um die Ursache des Lärms zu erfahren und bestätigen dadurch die Glorie des Sieges.“ Das könnte man sich gefallen lassen, wenn die Nereïden als Nebenfiguren auf einem der Friese, zumal demjenigen b. erschienen, schwerlich aber reicht eine solche Erklärung aus, um die Nereïden als Statuen und ihre Aufstellung in den Intercolumnien zu rechtfertigen. Denn sowie der Umstand, daß die Stadt am glaukischen Meerbusen lag, ein für die Geschichte des Kampfes und der Eroberung unwesentlicher Nebenumstand war, so erscheinen die Nereïden, welche denselben bewohnt haben sollen, recht eigentlich als Nebenfiguren; diese aber fast lebensgroß statuarisch auszuführen, während man die Hauptbegebenheit in einem Friesrelief von einem Fuß Höhe zur Anschauung bringt, sie, welche durch die Hauptbegebenheit aufgescheucht herbeikommen sollen, um deren Zeuginnen zu sein, von der Hauptdarstellung räumlich und in der Kunstart und im Stil so weit zu trennen, wie hier geschehn wäre, dies Alles dürfte ohne Beispiel in der Geschichte der Kunst sein. Und demnach wird man schwerlich zu viel behaupten, wenn man sagt, die Verbindung der Statuen mit den Reliefen ist von ihren Vertheidigern bisher nicht gehörig motivirt, und da sie auch durch keine äußerliche Thatsache beglaubigt und stilistisch Alles eher als an sich wahrscheinlich ist, so muß sie vor der Hand als sehr zweifelhaft gelten. Und ungefähr das Gleiche gilt von den beiden schmalsten Friesen c. und d., welche Fellows und Falkener an ihrem Tempelchen selbst anbringen, während, wie gesagt, mehre deutsche Gelehrte sie ausdrücklich oder stillschweigend von den beiden andern trennen. Der angebliche Säulenfries c. (Brit. Mus. Nr. 110—123) zeigt die Darbringung von Geschenken, Kleidern, Pferden u. s. w. an einen Satrapen, ferner eine Bären- und eine Eberjagd und einen Kampf zwischen Berittenen und Fußkämpfern. Der vierte oder Cellafries d. endlich (Nr. 95—105) stellt ein Gastmahl dar, bei dem die Theilnehmer auf Sophas liegen, mit Wein bedient und von Musikanten und Musikantinnen unterhalten werden, ferner ein Widderopfer und etliche Thiere, namentlich Ziegen. Beide Friese entsprechen in der Erfindung ungefähr assyrischen Darstellungen, sind in der Composition dürftig und leer, in den Formen schwülstig und stumpf, und es liegt in ihnen schwerlich irgend Etwas, wodurch ihre Verbindung mit den anderen Friesen und Giebeln an sich gerechtfertigt würde.

Ziehn wir aus der ganzen vorstehenden Betrachtung die kunstgeschichtliche Summe, so wird sich etwa Folgendes ergeben. Wenn auch diese Sculpturen kein bestimmtes Datum tragen, so ergiebt sich doch eine sehr wahrscheinliche Datirung aus der Darstellung selbst in dem Friese b., zunächst aber auch nur für diesen, welcher für die griechische Kunstgeschichte einzig und allein die Bedeutung hat, daß er, wie manche andere Kunstwerke von Xanthos, uns die letzten Nachwirkungen griechischer Formgebung in der Kunst eines ungriechischen, aber von griechischer Bildung berührten Landes zeigt. Ungleich griechischer ist der mit diesem Friese sachlich zusammenhangende Fries a. und sind die ebenfalls zu diesem Cyclus von

Darstellungen gehörenden Giebelreliefe, während die Friese c. und d. uns hier und für diese Periode gar nicht angehn. In den sicher zusammengehörigen Sculpturen aber sehn wir zwei Strömungen der Kunst einander begegnen und um die maßgebende Färbung mit einander kämpfen. In dem Friese b. bildet assyrisch-orientalische Kunstweise die Grundlage und nur in Einzelheiten macht sich griechische Weise geltend, in dem Friese a. dagegen und in den Giebelreliefen tritt uns der griechische Stil orientalisch gefärbt und modificirt als Grundlage entgegen. Beide Arbeiten aber zeigen uns Lykien als ein Mittelglied zwischen griechischer und orientalischer Cultur und Kunst. Die Nereïdenstatuen dagegen, die, wenn man sie nicht zu dem Gesammtmonumente rechnet, nicht ausdrücklich datirt oder datirbar sind, aber doch nur in Skopas' Maenade und in der Niobidengruppe ihre Analoga finden, und die weder aus früherer noch aus späterer Zeit, als aus dieser Periode stammen können, sind als rein griechische Kunstwerke, sie mögen zu dem „Nereïdenmonumente“ gehören oder nicht, Zeugnisse dafür, daß auch in dieser Landschaft, wie in anderen Gegenden Kleinasiens um diese Zeit die Hände griechischer, am wahrscheinlichsten attischer Meister, unbeschränkt durch locale Einflüsse thätig gewesen sind.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Rückblick und Schlußwort.

Die Einzelbetrachtung der Kunstentwickelung in der Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexanders des Großen ist in den vorstehenden Capiteln in drei Abtheilungen getrennt, deren erste der attischen, deren zweite der Kunst von Sikyon und deren dritte derjenigen im übrigen Griechenland gewidmet war, eine Eintheilung, welche durch die Sache selbst geboten erschien. Es ist demgemäß auch die erste wichtige Thatsache, die in diesem Rückblicke hervorgehoben werden muß, die, daß in dieser Periode so gut wie in der vorigen Attika und Sikyon wenn nicht die Mittelpunkte des gesammten Kunstschaffens in Griechenland bilden, so doch die alle anderen bei weitem überragenden Pflegestätten und in mehr als einer Hinsicht die bestimmenden Ausgangspunkte desselben sind. Wenn von einer weiteren Ausführung dieses Satzes, welche ohnehin nur in der Kürze wiederholen könnte, was die vorhergegangenen Capitel in weiterer Darlegung enthalten, abgesehn werden kann, so wird mit größerem Nachdruck eine zweite, freilich ebenfalls schon mehrfach berührte Thatsache hier nochmals zu betonen sein, diejenige nämlich, daß die attische sowie die sikyonische Kunst in dem, was die eine und die andere bestimmend Eigenthümliches enthält, mit der attischen und mit der sikyonisch-argivischen Kunst der vorigen Periode verwandt erscheint, während sich zwischen den Strebungen und Leistungen der beiden Hauptpflegestätten auch in dieser Periode wesentlich dieselben Unterschiede und Gegensätze zeigen, welche die Kunst Athens und diejenige von Sikyon und Argos in

der Zeit des Phidias und Polyklet trennen. Wenden wir uns zuerst nach Attika, so dürfen wir allerdings nicht verschweigen, daß die Goldelfenbeinbildnerei, in der die vorige Epoche ihr Höchstes leistete, mit dieser ihr Ende erreicht hatte und zwar in doppelter Beziehung, sowohl was das Material selbst als auch was den Geist anlangt, der dies Material zu der Darstellung seiner Schöpfungen wählte. Daß Leochares die Familie Alexanders in Gold und Elfenbein darstellt, bildet die einzige sichere Ausnahme, der Apollon Smintheus des Skopas eine zweite fragliche. Nun könnte man allerdings an die äußeren Verhältnisse dieser Zeit, namentlich an den Geldmangel in den öffentlichen Kassen erinnern, um das Aufgeben dieses kostbarsten aller plastischen Materialien zu motiviren; allein, wenn der Grund nicht tiefer läge, so dürften wir annehmen, daß auch andere Künstler sich, wie Leochares in seinem halikarnassischen Ares und Damophon von Messene in mehren Werken, mit dem Surrogat der Akrolithe geholfen haben würden, die, wie früher bemerkt wurde, in Beziehung auf den künstlerischen Eindruck den Goldelfenbeinstatuen nahe kommen mußten. Der tiefere Grund wird darin zu suchen sein, daß der Geist der Goldelfenbeinbildnerei gewichen war, das aber ist der Geist der monumental religiösen Kunst, der erhabenen Idealität, der Geist, welcher die Gottheiten in ihrer ganzen olympischen Herrlichkeit und ihrer über alles Menschliche und Irdische erhabene Wesenheit dem staunenden Blicke offenbaren wollte, in einem Glanz und in einer Pracht, wie sie hienieden nicht zu finden ist, und der deshalb ein Material wählte, das nie verwendet wurde, um Menschliches darzustellen. In solcher Gestalt konnten aber auch nur die Gottheiten erscheinen, die ihrem Wesen nach in der religiösen Vorstellung der Nation über alles Menschliche erhaben waren, und nur insoweit sie das leidenschaftslose, bedingungslose göttliche Dasein offenbarten. Dieser Art waren Zeus und Hera, Athene und die himmlische Aphrodite, die Schöpferin der Harmonie im Kosmos; aber nicht dieser Art waren die Gottheiten, welche die jüngere Zeit bildete, die Gottheiten, in denen vielmehr die menschenähnliche Seite des Gottesbegriffes, wie ihn seit Homer das Volk ausgeprägt hatte, sich darstellte, die Gottheiten, welche in den menschlichen Dingen auf Erden walteten und in den Angelegenheiten der Menschen tagtäglich ihre Herrschaft offenbarten, die nicht das Göttliche in seiner Allgemeinheit, sondern in der Äußerung eines bestimmten, das Menschendasein bedingenden Macht darstellten. Und eben deshalb mußten sie in der Kunst menschlicher gefaßt werden, und der Künstler, der sie gestalten wollte, wie sie im Bewußtsein des Volkes lebten, mußte herabsteigen von der Kolossalität zu menschlichen Maßen, und von dem olympischen Material des Goldes und Elfenbeins zu einem Stoffe, welcher die Götter in verklärter Menschenähnlichkeit erscheinen ließ. Das ist der tiefere Grund, warum in dieser Periode in Attika die Marmorsculptur die Goldelfenbeinbildnerei verdrängte. Wenn sich hierin vielmehr ein tiefer Unterschied als eine Verwandtschaft der beiden Perioden ausspricht, so zeigt sich, wenn wir auch nur beim Material stehen bleiben, die Verwandtschaft eben so deutlich darin, daß die Marmorsculptur in Attika schon in der Epoche des Phidias eine wesentlich höhere Ausbildung erfahren hat, als bei den außerattischen, besonders den peloponnesischen Künstlern, die wesentlich oder überwiegend Erzgießer waren, so daß auch in dieser Beziehung die jüngere Periode als Fortsetzerin und Vollenderin der von der älteren bezeichneten Richtung erscheint.

Gleiche Unterschiede und gleiche Verwandtschaft nehmen wir in den Gegenständen wahr. Freilich, die eigentlich erhabene Göttergestaltung, das soll und kann nicht geläugnet werden, gehört der vorigen Periode an, aber ein gründliches Mißverständniß ist es, wenn man das Wesen der in unserer Periode kanonisch gestalteten Götter in sinnlichem Reiz oder in milder Anmuth sucht. Das Bestimmende, das eigenthümliche Wesen dieser Gottheiten liegt vielmehr darin, daß sie, im Menschenleben waltend, alles Menschliche, Freude und Leid, Sehnsucht und Leidenschaft mitempfinden, ja die verschiedenen Momente des menschlichen Wesens, die in uns einander bedingend und beschränkend bestehn, in einer Sonderexistenz, und eben deshalb in höchster Ausbildung vertreten. Daraus aber ergiebt sich, daß die Künstler, welche die Gestalten dieser Götter schufen, unmöglich von der Form als solcher, ganz abzusehn von dem sinnlichen Reiz der Form, den man nun einmal gar nicht in die Frage einmischen sollte, noch auch von der äußerlichen Erscheinung ausgehn konnten, sondern einzig und allein von dem Begriffe des menschlichen Daseinsmomentes, welches die Gottheiten in seiner reinsten Steigerung vertraten. Nicht ein begeisterter Musiker war der Kitharoede Apollon, sondern die Verkörperung aller musischen Begeisterung, und nur dieser, nicht eine frische Jägerin Artemis, sondern die Jagdlust selbst, welche alle anderen Interessen des Lebens über dem Schweifen im Bergwald vergißt, Eros nicht ein liebender Jüngling, der auch aufhören könnte zu lieben, Dionysos nicht ein im leisen Weinrausch schwärmerisch träumender Jüngling, der auch ernüchtert zu Thaten überzugehn vermöchte, sondern der eine wie der andere stellt uns nur das eine und das andere Moment unseres eigenen Daseins gelöst von allen anderen und zu unvergänglicher Dauer erhoben dar. Das ist es eben, warum uns diese Götter so ungöttlich erscheinen können, weil ihre Wesenheit eine beschränktere ist als die menschliche, und das ist es, warum sie denen ungöttlich erschienen sind, die nicht empfanden, daß die absolute und bedingungslose Vertretung einer Seite des Daseins sie weit über die Unklarheit des aus tausend Elementen gemischten menschlichen Wesens erhebt, und daß ihnen die Wandellosigkeit ihres einheitlichen Wesens ein Prädicat des Göttlichen zurückgiebt. Wer dies übersieht oder nicht zu fassen vermag, der wird glauben, die Künstler unserer Periode haben die Götter zu bilden vermocht nach dem Muster irdischer Erscheinungen, nach beobachteten Zügen des concreten menschlichen Daseins; wer dagegen die angedeutete Göttlichkeit dieser Gestalten begreift, der wird einsehn, daß die Künstler, um sie darzustellen, von Begriffen, ja von Ideen ausgehn mußten, welche in ihrer Reinheit auf Erden nicht verwirklicht sind. Wer aber dieses durchschaut und eingesteht, der muß ferner sich überzeugen, daß das Streben eines Skopas und Praxiteles trotz aller scheinbaren Verschiedenheit von wesentlich demselben Ausgangspunkte wie das eines Phidias und Alkamenes beginnt, und daß der Idealismus den Grundcharakter der attischen Kunst in dieser wie in der vorigen Periode bildet.

In ähnlicher Weise läßt sich die Verwandtschaft der jüngeren sikyonisch-argivischen Kunst mit derjenigen Polyklets und der Seinigen bestimmen, auf die jedoch nur mit ein paar Worten einzugehn nöthig sein wird. Die jüngere wie die ältere Periode hält wesentlich am Erz als ihrem Materiale fest, die jüngere wie die ältere Periode macht den Menschen in seiner äußeren Erscheinung, und zwar wesentlich den Mann, weil sie nur diesen auf nicht idealem Gebiete frei von ber-

gender Hülle, ohne unwahr zu werden, bilden konnte, zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung, die jüngere wie die ältere Periode richtet ihr Streben wesentlich auf die Schönheit der Form als solcher. Demgemäß stimmen die Gegenstände beider Perioden mit einander auf vielen Punkten überein, und demgemäß liegen die Fortschritte der jüngeren Zeit über die ältere hinaus hauptsächlich im Technischen und Formellen. Aber allerdings geht die jüngere Zeit über die ältere darin hinaus, daß sie das Moment des Individualismus, das jene verschmäht hatte, vorwiegend cultivirt und mit diesem dasjenige der persönlichen Charakteristik verbindet, welches die ältere Zeit in ihrem Streben nach absoluter Normalschönheit bei Seite lassen mußte. Hierin liegt denn auch, wie bereits früher bemerkt, trotz aller Gegensätze, die Verwandtschaft der jüngeren sikyonischen mit der gleichzeitigen attischen Kunst.

Da auf den Werth und die Bedeutung der Kunst dieser jüngeren Periode bereits in der Einleitung und in der Besprechung der einzelnen Erscheinungen genügend hingewiesen wurde, so bleibt hier Nichts übrig als zu erwägen, welche Gründe äußerlich und innerlich das Ende dieser Periode bestimmten und welche Elemente des von ihr Geschaffenen die Grundlage der Leistungen der folgenden Zeit bildeten.

Insofern das Schicksal der Kunst mit dem politischen Schicksal der Nation zusammenhangt, haben wir uns zunächst die Lage zu vergegenwärtigen, in welche Griechenland durch Alexander versetzt wurde, und den Einfluß, welchen die veränderte politische Lage auf die Kunst gewann. Es ist schon früher hervorgehoben worden, daß Alexander ungleich mehr hemmend als fördernd auf die Kunst einwirkte, dies ist hier mit Wenigem zu belegen. Seine eigene in fortschreitenden Eroberungen sich ausdehnende Weltmonarchie war freilich nur von kurzer Dauer, aber sie hatte in ihrem Gefolge zwei wichtige, und auch für das Gebiet, von dem wir reden, bedeutungsvolle Thatsachen: erstens die Umwandlung der republicanischen Staatsordnung und des städtisch autonomen Gemeinwesens in Monarchieen größeren Umfanges, und zweitens die Verlegung des politischen Schwerpunktes aus dem Mutterlande Griechenland an die orientalischen Höfe der Nachfolger Alexanders. Da wir nun aber gesehn haben, daß die Blüthe der Kunst überall mit der staatlichen Blüthe zusammenhangt, daß sie äußerlich durch Darbietung der Mittel zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen, innerlich durch die Erweckung des Geistes freudigen Schaffens zu Ehren des Vaterlandes, zu Ehren der heimischen Götter und der großen Männer aus dem politischen Machtbewußtsein des Staates ihre beste Lebenskraft empfing, so werden wir leicht begreifen, daß der Zustand politischer Ohnmacht und Unbedeutendheit, zu dem in der Diadochenzeit die meisten Staaten Griechenlands hinabgedrückt waren, der bildenden Kunst das beste Lebenselement entzog. Wahrlich, wenn wir uns fragen, was für Aufgaben ein griechischer Staat, um dessen Besitz entweder die Könige hin und her stritten, und der von einem Herrn an den andern überging, oder der in der Theilnahme an den Fehden, welche Jahrzehnte lang die halbe Welt bewegten, ohne eigenen Gewinn abgehetzt wurde, was für Aufgaben ein solcher Staat seinen Künstlern stellen konnte, wir würden kaum eine Antwort zu finden wissen, wenn nicht die Geschichte uns eine solche in einzelnen Beispielen darböte, in Beispielen wie dasjenige, daß Athen dem Demetrios Phalereus in einem Jahre dreihundert

und sechzig Ehrenstatuen aufrichtete, die wieder zerschlagen und durch goldene des Demetrios Poliorketes ersetzt wurden, als Athen in diesem einen neuen Herrn bekam. Das waren die Aufgaben, welche der Kunst eines Staates blieben, der früher das Größte und Herrlichste geschaffen hatte, was die bildende Kunst jemals hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen Jeder fühlt, daß sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern daß sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.

Wenn wir es demnach leicht erklärlich finden werden, daß die Kunst an ihren bisherigen Hauptpflegestätten ein trauriges Ende fand, so verhält es sich anders mit den neuen Mittelpunkten des politischen Lebens, den Königshöfen der Nachfolger Alexanders. Wie sich an ihnen die Kunst gestaltete im Einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort, das muß vielmehr der Darstellung des folgenden Buches vorbehalten bleiben, hier ist zunächst zu erwägen, wie sich im Allgemeinen das neue Königthum zur Kunst verhält. „Ein König, sagt Brunn, macht andere Anforderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republicanischer Staatsmann, selbst wenn er factisch die Macht eines Königs ausübt.“ Es ist das Wesen des Königthums, daß es strebt die Kräfte des Staates in sich zusammenzufassen, um sie von sich ausgehend wirksam zu machen; das Königthum will alle geistigen Potenzen des Volks sich dienstbar wissen und fördert sie nur dann, wenn sie sich von ihm die Bahnen bestimmen lassen. Gleicherweise macht das Königthum auch die Kunst dienstbar; es fördert sie, wo sie zu seiner Verherrlichung beiträgt, es läßt sie unbeachtet und unbeschützt, wo die Kunst sich selber ihre Aufgaben auserlesen will. Und hieraus folgt unmittelbar, ganz abgesehn von der Frage, in wiefern ein Künstlergenius, um Großes zu wirken, die Freiheit der Selbstbestimmung nöthig hat, eine Verengung des Kreises künstlerischen Schaffens, die Hinweisung desselben auf bestimmte Richtungen. Alexanders und seiner Nachfolger Monarchieen bieten uns für diesen Satz die schlagendsten Belege, unter ihrem Einflusse und ihrem Schutze zieht sich die künstlerische Production der Plastik auf das Porträt und die historische Dartellung zusammen; alle anderen Gebiete liegen brach und verödet, zum mindesten was originale Hervorbringungen anlangt, und namentlich auf dem Gebiete idealer Gegenstände, auf welchem die griechische Kunst ihr Herrlichstes geleistet hatte, finden wir, so viele neue Tempel gebaut, so viele neue Götterbilder verfertigt wurden, überall nur Nachahmung und Nachbildung des Vorhandenen, welches dem Bedürfniß genügte, nirgend aber ein aus sich selbst hervorkeimendes Neue.

Diese Verengung des Kreises künstlerischer Production ist die eine Seite der ungünstigen Einwirkungen des Königthums auf die Kunst; das Streben nach Glanz und Pracht ist die andere; denn Reichthum, Glanz und Pracht sind Forderungen des Königthums. Diese Pracht und Herrlichkeit der äußeren Erscheinung zu fördern, wird nun auch die dienstbare Kunst herangezogen, und zwar nicht so, daß ihr die Mittel geboten werden, ihre Schöpfungen auch äußerlich mit dem höchsten Schmucke zu umgeben, sondern in der Weise, daß die Kunst nur zur Gestaltung und Anordnung der äußeren Pracht verwendet wird. Um zu verstehn, in welchem Sinne dies gemeint ist, braucht man sich nur, um aus der Periode Alexanders selbst die Beispiele zu wählen, an den mit dem höchsten Luxus für eine enorme Summe erbauten Scheiterhaufen des Hephaestion zu erinnern, welchen uns

Diodor (17, 114) beschreibt, wie er mit Statuen, zum Theil von Gold und Elfenbein und mit sonstigen Werken der Kunst durchaus geschmückt war, um — verbrannt zu werden, oder an den Leichenwagen Alexanders selbst, ein Bauwerk aus den kostbarsten Stoffen und decorirt mit den reichsten Productionen der Bildnerei. Wo die Kunst zu derartigen vorübergehenden Zwecken gemißbraucht wird, da muß sie nothwendiger Weise äußerlich, oberflächlich werden und zum bloßen Handwerk hinabsinken, das als seine einzige Aufgabe betrachtet, in rascher Massenproduction hervorzubringen was die Sinne blendet. Wenn aber die Kunst überhaupt in derartiger Weise in Anspruch genommen wird, da muß sie auch in denjenigen Schöpfungen die Innerlichkeit verlieren, die dauernderen Zwecken bestimmt waren; hatte man sich gewöhnt die Werke der Kunst als Mittel des Sinnenreizes zu betrachten, so konnte es nicht fehlen, daß man von allen ihren Productionen zunächst die Imposanz, den Effect der äußeren Erscheinung forderte und um den innerlichen Gehalt sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kümmerte. Schwerlich thun wir Lysippos Unrecht, wenn wir das Moment des Effectvollen in dem Charakter seiner Kunst zum Theil aus seiner Stellung zum Königshofe Alexanders ableiten; gleicherweise hangt die wachsende Tendenz zum Kolossalen, die sich am überschwänglichsten in dem Gedanken des Architekten Deinokrates ausspricht, den Berg Athos als eine sitzende Figur auszuarbeiten, mit der damals herrschenden, auf Effect hindrängenden Ansicht von der Kunst zusammen. Dies Streben nach Effect, dies Äußerlichwerden der Kunst können wir aber gleicherweise in den Nachahmungen der Götterbilder früherer Zeit in der folgenden Periode wahrnehmen, indem bei nicht wenigen derselben eine Umwandelung im Sinne des Theatralischen hervortritt, welche gegen die stille Größe und einfache Erhabenheit der Vorbilder aus den früheren Zeiten einen sehr fühlbaren Contrast bildet. Und endlich werden wir Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, daß auch in den besten und originalsten Kunstschöpfungen der folgenden Periode das Streben nach Effect, nach unmittelbar ergreifenden und erschütternden Eindruck auf den Beschauer in der Wahl der Gegenstände und Situationen, in der Art der Composition und der Formgebung in einer Weise hervortritt, welche sich mit einer tiefinnerlichen Auffassung der Aufgaben und der Grenzen der plastischen Kunst nicht mehr auf allen Punkten im Einklang findet.

Fragen wir uns nun schließlich, welches das Erbtheil war, das die vergangenen Perioden der Kunst der folgenden Zeit überlieferte, so werden wir antworten müssen: die Kunst der beiden Perioden der großen Blüthe hatte fast alle Bahnen der originalen Production nicht allein betreten, sondern auch bis zum Ziele verfolgt und ließ der folgenden Zeit neben der Nachahmung und Reproduction ihrer Schöpfungen nur ganz einzelne Pfade über ihre eigenen Grenzen hinaus offen, Pfade, welche die Kunst zum Theil nach äußerem Antriebe betrat. Die Geschichte einerseits und das zum Pathologischen gesteigerte Pathetische andererseits, das war das bisher noch nicht erschöpfte, obwohl ebenfalls schon angebaute Feld der Plastik in der folgenden Periode. War dieser also von der früheren Zeit fast alles Größte und Beste vorweg genommen, so überkam sie dafür von dieser früheren Zeit eine Summe der künstlerischen Bildung, der technischen Meisterschaft, der mustergiltigsten Vorbilder aller Gattungen, welche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, ein Erbtheil von so unerschöpflichen Reichthum, daß nicht

sie allein von demselben mit vollen Händen ausgeben konnte, sondern daß auch die Enkel und Urenkel die Schätze der Väter nicht zu erschöpfen vermochten. So Herrliches und Großes aber die folgende Periode noch hervorbrachte, dennoch werden wir ihre Leistungen denen der beiden vorhergehenden Perioden nicht an die Seite stellen dürfen, dennoch werden wir die Zeit von den Diadochen Alexanders bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft nicht anders nennen dürfen, als die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst. Der Gipfel liegt hinter uns, wir steigen abwärts, und mag unser Weg zur Tiefe uns zunächst noch durch reizende Gelände führen: die rechte reine Ätherklarheit hört bald auf uns zu umstrahlen, und vor dem weiterschauenden Blicke taucht aus dem Nebel ferner Jahrhunderte schon die unendliche flache Wüste auf, in deren Sande der Strom der griechischen Kunst zu versiegen bestimmt ist.

Anmerkungen zum vierten Buch.

1) [S. 9.] Z. B. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr, 395. 396, vielleicht auch das 1840 auf der Akropolis von Athen gefundene b. Ussing, Griech. Reisen u. Studien Taf, 2 abgebildete Relief, über welches indeß Friederichs, Bausteine S. 178. Nr. 300 zu vergleichen ist. Ein Hermes, welcher mit dem eben aus Zeus' Schenkel geborenen Dionysoskinde vor Zeus steht und weit eher als die oben genannten Reliefe auf einen statuarischen Typus zurückführbar ist, befindet sich unter den Reliefen, mit denen das Hyposkenion des großen Dionysostheaters in Athen geschmückt ist.

2) [S. 10.] S. Brunn, über d. s. g. Leukothea in der Glyptothek Sr. M. König Ludwig I. in den Abhandlungen der k. bayr. Akad. v. 1867, vergl. auch dessen neuen Katalog der Glyptothek S. 120. Nr. 96 und die feingefühlte Besprechung der Gruppe bei Friederichs, Bausteine S. 227. Nr. 411. Auf die richtige Deutung waren vor Brunn Stephani, Compte rendu de la comm. imp. d'archéol. de St. Pétersbourg v. 1859 p. 106. 135 und Stark, N. Memorie dell' Inst. p. 254—256 gekommen, aber den Beweis durch das münchener Exemplar der athenischen Münze führte erst Brunn.

3) [S. 10.] Während Friederichs u. A. die münchener Eirene als Originalwerk behandeln, macht Brunn dafür, daß sie Copie und zwar Copie eines Erzwerkes sei, verschiedene Gründe geltend, die mir freilich keineswegs alle haltbar scheinen, von deren einigen aber das Gewicht, ja das wohl ziemlich entscheidende Gewicht füglich nicht verkannt werden kann. Nicht unbedingt für den Charakter der Copie entscheidend sind gewisse Fehler in der Ausführung, indessen mag auf dieselben, die namentlich in der Bildung des Unterleibes und der Hüften (zumal der linken) unverkennbar hervortreten, hiermit hingewiesen sein.

4) [S. 13.] Über Skopas ist besonders das aus mehren einzeln erschienenen Abhandlungen zusammengestellte Buch von L. Urlichs: Skopas' Leben und Werke, Greifswald 1863 und dessen Anzeige von Stark im Philologus XXI. S. 415 ff. zu vergleichen.

5) [S. 13.] Diese Annahme über den Vater des Skopas beruht freilich nur darauf, daß eine ungleich spätere parische Inschrift (aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, Corp. Inscr. Gr. II. Nr. 2285 b) einen Künstler Aristandros als Sohn eines Skopas nennt, woraus Böckh schloß, daß in dieser Familie, wie vielfach in Griechenland, die Namen wechselten, und daß somit auch der 6—7 Generationen ältere Skopas Sohn eines Aristandros, und zwar des bekannten Erzgießers dieses Namens, gewesen sein kann, um so eher, da das chronologische Verhältniß der Künstler zu einander mit dieser Annahme stimmt. Vergl. Urlichs, Skopas S. 3, Brunns Künstlergeschichte I. S. 319 Note.

6) [S. 13.] Vergl. Urlichs: Skopas S. 39 f., dem übrigens in der Interpunction der Stelle bei Pausanias VIII. 28. 1 und den aus dieser entwickelten Consequenzen nicht beigetreten werden kann. Pausanias spricht sicher von dem Material der Statuen, nicht des Tempels. Jugendlich bildete den Asklepios auch noch Timotheos, ein Genoß des Skopas am Mausoleum, s. Brunns Künstlergeschichte I. S. 383; erhaltene Darstellungen des jugendlichen Heilgottes, die aber nicht auf Skopas zurückgehn können, siehe bei Müller-Wieseler Denkmäler d. a. Kunst 2. Nr. 775 und 776. Das Relief Arch. Ztg. 1852, Taf. 38. 1, welches Urlichs zur Vergegenwärtigung des Asklepios des Skopas benutzt, kann ich in der von E. Curtius ausgegangenen Erklärung (Zeus, Asklepios, Hygieia) nicht anerkennen, bin vielmehr überzeugt, daß mit Bursian (Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 455 Anm. 81) und Kekulé (Hebe S. 46) in der weiblichen Figur Hebe zu erkennen sei, während mir mit dem Letzteren der Name des

jugendlichen Mannes zweifelhaft, nur nicht zweifelhaft ist, daß in ihm Asklepios nicht zu erkennen sei.

7) [S. 13.] Der Umstand, daß diese Aphrodite das einzige Erzwerk des Skopas ist, und zwar obendrein ein Seitenstück zu einer Aphrodite Urania von Phidias, hat in Verbindung mit dem Datum Ol. 90, welches Plinius für Skopas angiebt, die Annahme eines älteren Künstlers desselben Namens nahe gelegt, siehe Winckelmanns Geschichte der Kunst IX, 2, 25; Brunns Künstlergeschichte I, 319, 325. Mit Recht aber ist diese Annahme von Urlichs a. a. O. S. 5 bestritten, der zugleich darauf hinweist, daß, wenn Skopas des Erzgießers Aristandros Sohn war, er füglich in seiner Jugend als Schüler seines Vaters mit dem Erzguß begonnen haben kann, den er später zu Gunsten der seinem Talente mehr entsprechenden Marmorsculptur aufgab. Wegen der ebenfalls eine Zeit lang für einen doppelten Skopas geltend gemachten Stelle bei Plinius 34. 90 vgl. d. Anm. zu m. Schriftquellen Nr. 2002.

8) [S. 13.] Vergl. die nähere Begründung bei Urlichs a. a. O. S. 48 ff.

9) [S. 14.] Vgl. die Litteratur in der Anm. zu m. Schriftquellen Nr. 1159. Daß Stark mit Recht in der Stelle des Plinius 36. 25 lampteres an die Stelle von campteres oder gar chamaeteras gesetzt hat, kann nicht zweifelhaft sein, möglicherweise nimmt Welcker mit Recht an, daß diese lampteres menschliche, Fackeln oder Feuerbecken haltende Figuren waren, aber zwingend ist das durchaus nicht.

10) [S. 14.] Den Nachweis hiefür liefert feinsinnig und überzeugend Urlichs a. a. O. S. 63—70.

11) [S. 15.] Daß die Statuen eine Gruppe bildeten geht aus Strabons Worten ἡ μὲν Λητὼ . . . ἡ δ' Ὀρτυγία παρέστηκεν hervor, sie standen also nicht, wie Urlichs, Skopas S. 115 annimmt, in verschiedenen Capellen. Schon aus der Gruppirung geht hervor, daß die Münze von Ephesos, in welcher Streber (Abhandl. d. münch. Akad. phil. Cl. I. S. 217) unter Urlichs' bedingter und Starks' (a. a. O. S. 440) unbedingterer Zustimmung die skopasische Ortygia glaubte nachweisen zu können, diese schwerlich darstellt; vgl. außerdem die von Urlichs selbst S. 116 erhobenen Bedenken, denen sich noch andere beigesellen lassen.

12) [S. 15.] Die ersten Zweifel regte Urlichs a. a. O. S. 122 an, obgleich er noch an die Zurückführbarkeit des ludovisischen Ares auf den des Skopas glaubt; viel entschiedener gegen diese Verwandtschaft spricht Stark a. a. O, S. 435 f., dem auch das Verdienst gebührt, auf das traianische Relief hingewiesen zu haben.

13) [S. 16.] Vgl. die nähere Begründung bei Stark a. a. O.

14) [S. 16.] S. Urlichs a. a. O. S. 122 f., Stark a. a. O. S. 436.

15) [S. 16.] Urlichs S. 124 f., aber siehe Stark a. a. O. S. 437.

16) [S. 17.] Vgl. Urlichs a. a. O. S. 148 ff., Stark a. a. O. S. 449, Bursian Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 456 und die bei Urlichs angeführte frühere Litteratur.

17) [S. 17.] Urlichs S. 153, der nur in dem Versuch der Reconstruction viel zu sehr in's Einzelne geht, wie dies auch Stark a. a. O. S. 452 hervorgehoben hat; Bursian a. a. O.

18) [S. 17.] Relativ die größte Wahrscheinlichkeit hat noch die von Urlichs S. 147 ausgesprochene, von Stark und Bursian gebilligte Vermuthung, auf welche auch Valentinelli in s. Catalogo dei marmi scolpiti del Museo . . . di Venezia p. 27 gekommen war, daß die Nereide Nr. 49 in Venedig, abgeb. b. Zanetti II. 38, Clarac pl. 746, 1802 auf das Vorbild des Skopas zurückgehe, nur daß man des Maßes und der Arbeit wegen nicht an einen Rest des Originals denken darf. Dagegen kann ich der Vermuthung von Urlichs S. 128 f., daß der münchener Fries mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite (Brunn, Verzeichniß Nr. 115) demselben Tempel wie die skopasische Giebelgruppe angehört habe, und daß, wenn er nicht von Skopas Hand sei, er sich zu diesem ähnlich verhalte, wie der Parthenonfries zu Phidias, nicht beistimmen, obgleich sie Brunns, wenn auch bedingte („entbehrt nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit") Zustimmung gefunden hat, und obgleich auch Jahn (Ber. d. k. sächs. Ges. 1854. S. 193 f.) skopasischen Stil in demselben anerkennt. Einige gute Gründe hat gegen diese Ansicht schon Stark a. a. O. S. 444 f. geltend gemacht.

19) [S. 18.] Über die Giebelgruppen des tegeatischen Athenetempels handeln ausführlich Welcker, Alte Denkmäler I, S. 199 ff. und namentlich Urlichs, Skopas S. 18—39, der aber, hier noch mehr wie bei der Achilleusgruppe, in allzu viele Einzelheiten eingeht und auf über-

aus unsicherer Grundlage eine selbst bis in Maßberechnungen sich versteigende Reconstruction liefert, wie dies großentheils von Stark a. a. O. S. 418 bereits nachgewiesen ist, der mit Recht bemerkt, es sei unerwiesen, daß die Reste des Tempels, deren Maßverhältnisse Urlichs seinem ganz genauen Calcul zum Grunde legt, dem Aleatempel angehören. Daß gleichwohl Urlichs eine Menge feiner und sinnvoller Vermuthungen über Einzelheiten beider Gruppen ausgesprochen hat, soll hiermit keineswegs geläugnet werden. Für den vorderen Giebel hatte ich, Gall. her. Bildwerke I, S. 295 Anm. 7, in einem Relief des capitolinischen Museums, welches Atalante zu Roß darstellt, einen Anhalt zur Reconstruction gefunden zu haben geglaubt; allein dies Relief ist, wie Urlichs S. 23 (vgl. Platner, Beschreib. Roms III, 1, S. 196) mit Recht bemerkt, nicht antik, sondern von der Hand eines vorzüglichen Meisters des 16. Jahrhunderts. Gleichwohl ließe sich zweifeln, ob demselben als Restaurationsmittel der Composition des Skopas hiernach aller Werth abgesprochen werden kann, insofern es eine bekannte Thatsache ist, daß die bedeutendsten Meister der Zeit, aus welcher das Relief stammt, vielfältig in ihren Compositionen Antiken nachgebildet haben, die uns entweder verloren gegangen oder in neuester Zeit erst wieder aufgefunden sind, vergl. z. B. Jahn, Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1849, S. 76 f. Taf. 4 u. 6. Auch jetzt noch scheint mir, daß die Annahme einer berittenen Atalante in der Mitte des Giebels die meisten Schwierigkeiten der Restauration besser beseitigt und ein ungleich künstlerischeres Bild gewährt, als diejenige von Urlichs, welcher Atalante auf einen Felsen stellt, um ihr als Mittelperson des Giebels die nöthige Höhe zu verschaffen. Unannehmbar ist die weitere Vermuthung von Urlichs, daß die Felsenhöhle, aus welcher der kalydonische Eber aufgejagt wurde, in Skopas' Giebelgruppe mit dargestellt war; denn das ist wohl in Reliefen, nicht aber in einer Gruppe kolossaler Figuren erträglich, und wird außerdem durch die Figur des vom Eber im Vorbeirennen niedergeworfenen Ankaeos widerlegt; noch ungleich entschiedener aber bestreite ich die Möglichkeit, daß die Ecken des Giebels anstatt mit liegenden Figuren, „mit S t r a u c h w e r k zur Andeutung der Örtlichkeit" angefüllt waren, denn plastisches oder gar statuarisches „Strauchwerk" in einer Giebelgruppe ist unmöglich.

20) [S. 19.] Vgl. für die poetische Grundlage dieser Gruppe Welckers Epischen Cyclus 2, S. 136 ff.

21) [S. 19.] Daß der kämpfende Held auf tegeatischen Münzen eine Nachbildung dieses Telephos sei, wie Jahn, Arch. Aufss. S. 167 (vgl. Taf. 1, 5) vermuthet hatte, scheint mir von Urlichs a. a. O. S. 36 widerlegt zu sein.

22) [S. 19.] O. Müller, Handb. §. 124. 4. Urlichs, Skopas S. 69. Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 456. und eine Reihe Anderer; die Sache galt eben als ausgemacht.

23) [S. 19.] Ich darf dies mit um so größerer Bestimmtheit behaupten, da ich mich in diesem Punkte der (brieflichen) Zustimmung eines Münzkenners wie Jul. Friedlaender erfreue.

24) [S. 20.] Siehe Urlichs, Skopas S. 62. Gewiß richtig ist die Bemerkung, daß das Marmorfigürchen aus Smyrna (Arch. Ztg. 1849. Taf. 1 u. 2, für welches Stark den Namen Thalia (als den einer Bakchantin) vorgeschlagen hat (Niobe u. d. Niobiden S. 297) von erhaltenen Marmorwerken am meisten geeignet ist, uns den Geist der skopasischen Maenade zu vergegenwärtigen, nur daß man nicht an eine Zurückführung auf dies Original denke. Der Vermuthung, die Urlichs in der Note * an die smyrnaeer Statuette knüpft, kann ich mich dagegen durchaus nicht anschließen.

25) [S. 22.] Es kann nämlich doch keinem Zweifel unterliegen, daß die Worte des Pausanias in I. 43. 6 *εἰ δὴ διάφορά ἐστι κατά ταὐτά τοῖς ὀνόμασι καὶ τὰ ἔργα σφίσι* wie ich schon in meinen Schriftquellen zu Nr. 1165 frageweise vorschlug, zu lesen sind *εἴδη διάφορά ἐστι κατὰ ταὐτα τοῖς ὀνόμασι καὶ τοῖς ἔργοις σφίσι* d. h.: ihre Gestalten sind verschieden gemäß ihren Namen und ihren Werken. Oder, will man *τὰ ἔργα* beibehalten, so daß sich die ganze Änderung auf Zusammenziehung der Sylben *εἰ δή* in *εἴδη* beschränkt: ihre Gestalten sind verschieden gemäß ihren Namen wie ihre Werke.

26) [S. 22.] Möglicherweise z. B. die Iynx bei Himeros, der Bogen in Eros', die Fackel in Pothos' Hand.

27) [S. 22.] Vergl. über die eine oder die andere Lesart Urlichs a. a O. S. 99 f.; Stark

a. a. O. S. 428 ff., dem ich nur in seiner Hinweisung auf die berliner Statuen (Arch. Ztg. 1861. Taf. 145 u. 146) durchaus nicht folgen kann.

28) [S. 24.] Skopas S. 6 ff.

29) [S. 24.] Über die Verwendung von Marmor oder Bronze zur Darstellung verschiedener Kunstwerke, vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 354 und besonders 433 f., auch Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe S. 60 ff., Vischer, Aesthetik III, 2, S. 374 ff.

30) [S. 26.] Über Praxiteles vergl. außer Brunns Künstlergeschichte I, S. 335 ff. das wesentlich gegen Brunn gerichtete Büchlein von K. Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig 1855, meine Recension desselben in Fleckeisens Jahrbüchern für Philologie Band 71, S. 675 ff., Brunns Antikritik gegen Friederichs im N. Rhein. Mus. XI, S. 161 ff. und meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 4 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856. Urlichs, Observationes de arte Praxitelis, Würzb. 1858 und Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. LXXVII. S. 104 ff., Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 457 ff.

31) [S. 26.] Das hat auch wohl Urlichs, Skopas S. 47 nicht sagen wollen, als er schrieb: „schon für das Material wirkte Skopas Beispiel . . . . Auch Praxiteles ließ vom Erzgusse ab und wetteiferte mit Skopas im Marmor so erfolgreich, daß“ u. s. w. Urlichs läßt Skopas Ol. 100. 3 nach Athen kommen, Praxiteles Ol. 101. selbständig zu arbeiten anfangen (nach Fleckeisens Jahrbb. LXIX. S. 382 in Theben), Skopas beherrschender Einfluß auf die jüngeren attischen Künstler muß jedenfalls bald nach seinem Auftreten in Athen stattgefunden haben (s. auch Urlichs a. a. O. 46 „binnen kurzem gruppirte sich eine Reihe jüngerer Künstler um ihn . . . und wahrscheinlich . . . Praxiteles); der Erzwerke des Praxiteles, wie sie Plinius 34. 69 f. aufzählt sind aber zu viele, als daß man sie in wenigen Jugendjahren entstanden denken könnte.

32) [S. 26.] Vgl. Bursian, Allg. Encyclop. a. a. O. S. 457.

33) [S. 27.] Über Friederichs Versuch in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856, S. 1 ff. vgl. Bursian in Fleckeisens Jahrbb. LXXVII. S. 106 f.

34) [S. 27.] Vgl. d. Litteratur über dies Werk in der Anm. zu Nr. 1198 meiner Schriftquellen, wo noch Stephani, Compte rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersb. 1859 p. 81 beizufügen ist. Denselben Gegenstand behandelt das große eleusinische Relief Mon. d. Inst. VI. tav. 45, nur daß dieses sicher nicht nach der Gruppe copirt, sondern als Relief componirt ist. Vgl. die Litteratur b. Friederichs, Bausteine S. 175 und s. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1860. S. 163 ff. und 1861. S. 133.

35) [S. 28.] Vgl. die Litteratur über dies Werk in der Anm. zu Nr. 1203 meiner Schriftquellen.

36) [S. 28.] Über die Bedeutung der Paregoros und über das gegenseitige Verhältniß beider Werke Vermuthungen bei Urlichs, Skopas S. 89 f.

37) [S. 28.] Millingen Ancient uned. Mon. I. 16. (Denkm. d. a. Kunst I. 213.), Mon. d. Inst. VI. 42. Vgl. zur Litteratur die Anmerkung zu Nr. 1199 meiner Schriftquellen.

38) [S. 28.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1204 meiner Schriftquellen.

39) [S. 29.] Z. B. von Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 457 Note 91.

40) [S. 29.] Wenn Friederichs in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856. Nr. 1 versuchte, die ludovisische Büste auf diese Hera, allerdings ohne jeglichen positiven Grund zurückzuführen, so ist er selbst in seinen „Bausteinen“ von dieser Ansicht zurückgetreten.

41) [S. 29.] Abgeb. Mus. Capitol. 4, 7 ff., Gal. myth. 3, 16, Müller-Wieselers Denkmäler d. a. Kunst 2. Nr. 804 und sonst. Die Gründe, nach denen ich glaube, daß es sich um eine Einzelstatue, nicht eine Gruppe von Praxiteles handele, habe ich den Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1866. S. 234 f. dargelegt.

42) [S. 29.] Bei Friederichs, Praxiteles S. 103 f.

43) [S. 29.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1220 meiner Schriftquellen.

44) [S. 30.] Vergl, besonders Welcker, Alte Denkmäler I, S. 406 und siehe die Anmerkung zu Nr. 1218 meiner Schriftquellen.

45) [S. 30.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1224 meiner Schriftquellen.

46) [S. 30.] Über Praxiteles' Erosstatuen vergl. besonders Stark in d. Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 155 f., woselbst in Note 1 die ältere Litteratur angeführt ist.

47) [S. 31.] Daß diese Erzstatuen des Praxiteles nicht mit den marmornen Thespiaden eines unbekannten Künstlers zu identificiren seien, die nach Plin. XXXVI. 39 ebenfalls vor dem Tempel der Felicitas standen, hat Jahn im N. Rhein Mus. IX. S. 318. in der Note doch wohl mit Recht behauptet.'

48) [S. 41.] Vergl. Urlichs, Skopas S 46 f.

49) [S. 33.] Die zur Vergegenwärtigung der knidischen Aphrodite zu benutzenden Schriftstellen der Alten sind in meinen Schriftquellen Nr. 1227—1245 gesammelt.

50) [S. 33.] Das im Texte abgebildete Exemplar ist eine zu Ehren der Plautilla geschlagene Schaumünze, ein Umstand, der für die Authentie der Darstellung in's Gewicht fällt. Diese Authentie in der Wiedergabe der Statue durch das Münzbild ist so wichtig, daß man sie durch Nichts anfechten lassen darf. Feuerbach macht, Gesch. d. gr, Plastik 2, S. 124, gegen die Treue der Nachbildung geltend, „daß, wie die Alten behaupteten, die knidische Statue von allen Seiten gleich schöne Ansichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niedersinkende Gewand war, das zugleich der Marmorstatue zur Stütze dienen mußte (?), konnte gewiß nicht mit den übrigen Profilen in gleicher Schönheit dargestellt sein (lies: erscheinen), ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptansichten der Statue ganz." Zunächst dürfte hierüber dem bloßen Münztypus gegenüber sehr schwer abzusprechen sein, und jedenfalls würde das Gewand nur von einem einzigen ganz bestimmten Punkte aus gesehn die Statue verdecken, ein Schritt zur Rechten oder zur Linken mußte genügen, um auch die Profilansicht der rechten Seite ungestört zu genießen. Ferner aber ist es eine große Frage; ob Plinius' Worte „nec minor ex quacunque parte admiratio est" so verstanden werden dürfen, wie sie Feuerbach verstehn will (a. a. O. und S. 123), „daß die Statue von allen Seiten gleich vortrefflich war und gleich schöne Profilansichten darbot." Was wir bei Lukian Amores 13 u. 14 lesen, dürfte zeigen, das Plinius' Worte wesentlich bedeuten: die Statue wird in ihrer hinteren Ansicht eben so sehr bewundert wie in der vorderen. Und wenn F. meint, das Gewand habe als Stütze dienen müssen, so schreibt er es ja eben der Marmorstatue zu, da auf der Münze ein stützender Zusatz natürlich nicht nöthig war, beweist also für die Treue der Münze, gegen die er beweisen möchte. — Einen anderen Einwand erhebt Friederichs, Praxiteles S. 40, freilich in einem Athem, mit dem er die Worte spricht: „so lange ist es gewiß, daß die auf der knidischen Münze erscheinende Aphrodite ein Abbild der praxitelischen ist." Gleich darauf wendet er mit Berufung auf Visconti ein, dies könne doch nicht der Fall sein, weil die Münze den Kopf im Profil zeige, „die knidische Statue aber war ein Tempelbild, und dieses mußte das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen." Aber grade diese Wendung des Kopfes, in der der größte Theil des Naiven und Unbewußten in der Stellung der Göttin liegt, welches keine statuarische Nachbildung gewahrt hat, grade diese Wendung muß als die echte Erfindung des Praxiteles festgehalten werden und kann es, wenn man nur beachtet, daß die knidische Aphrodite kein Tempelbild im strengen Sinne, kein Cultusbild war. Das gesteht Friederichs selbst zu S. 33. Höchstens aber vom Cultusbilde konnte man verlangen, was Friederichs verlangt; Praxiteles' Statue war eine durchaus freie Composition, welche die Knidier nicht etwa in einen bestehenden Tempel setzten, sondern für welche sie ein eigenes, natürlich tempelartiges, Aufbewahrungslocal erbauten, denn daß eine „aedicula quae tota aperitur ut conspici possit undique effigies" oder, wie Lukian wohl genauer sagt, ein „ἀμφίθυρος νεώς" kein Tempel nach dem Cultbegriffe sein könne, muß Jeder zugeben, der das Wesen eines ναός kennt.

51) [S. 34.] Vgl. was über das Exemplar aus dem Palaste Braschi in München nicht nur Friederichs, Praxiteles S. 41. sondern Brunn in s. Katalog der Glyptothek unter Nr. 131 sagt: „und auch der feuchte Blick, wie er der liebedürftigen Natur der Göttin zukommt, ist dennoch durchaus frei von jeder Lüsternheit und Coquetterie."

52) [S. 35.] S. Müller, Handb. 127. Anm. 4 und Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften v. 1860 S. 52.

53) [S. 35.] Dies gilt auch von der vaticanischen, die bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst I. Nr. 146 c. abgebildet ist, obwohl diese in der Haltung des rechten Armes mit dem Original genauer übereinstimmt als die münchener Statue; auch sie zeigt eine andere Wendung des Kopfes und hebt damit grade das auf, wodurch die praxitelische Aphrodite unbewußt und

selbstvergessen erscheint, während zugleich, vermöge der veränderten Haltung des Kopfes, die Motivirung der Nacktheit durch das Bad eine oberflächliche und äußerliche geworden ist.

54) [S. 35.] S. die Stellen der Alten in m. Schriftquellen Nr. 1249—1264 und vgl. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 162 ff., woselbst S. 155. Note 1 auch die ältere Litteratur verzeichnet ist.

55) [S. 36.] Abgeb. Mus. Pio-Clem. I. 12, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 144, durch Abgüsse überall verbreitet.

56) [S. 36.] Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bidw. S. 90. Nr. 295, abgeb. Mus. Borbon. VI. tav. 25, Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 630. Über die bei Gerhard u. Panofka nicht genau, bei Clarac pl. 649. Nr. 1437 dagegen fast ganz richtig angegebenen Ergänzungen aus meinen Beobachtungen Folgendes. Der Kopf mit ergänzter Nase ist unzweifelhaft alt auch zu der Statue gehörig (bei Clarac: rapportée), und deswegen von anderer Farbe, weil der Körper überarbeitet und verglättet ist. Die Beine sind nicht von demselben, sondern von anderem Marmor, und eben so wenig sind die Arme, von denen es a. a. O. heißt, kein Finger an ihnen sei beschädigt, alt oder von demselben Marmor; eine graue Ader im rechten Arm, dergleichen sich an dem ganzen Werke nicht wiederfindet, spricht entscheidend für die moderne Ergänzung, auf der auch die Unverletztheit der Finger beruht.

57) [S. 36.] Abgeb. b. Bouillon, Mus. des ant. III. 10. 5., Clarac M. d. sc. pl. 266. Nr. 1499, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 688.

58) [S. 36.] Dies ist mit einer den hier in Rede stehenden Erosfiguren entsprechenden Gestalt im Vatican (Galeria dei candelabri Nr. 203), abgeb. in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 93. 2 geschehn, der eine Fackel in die Rechte gegeben ist, welche sie auf einen kleinen Altar senkt, welcher an die Stelle der Psyche in der Gruppe im Louvre getreten ist. Danach wird diese Figur wohl als Todesgenius zu fassen sein; warum ich aber Friederichs, Bausteine S. 268 durchaus nicht beistimmen kann, wenn er hiernach die ganze Reihe der hier behandelten Figuren, namentlich aber den Torso von Centocelle als Todesgenius bestimmen will, ist ohne Weiteres aus dem Texte klar. Fr.'s Behauptung aber, es sei „nicht Liebesmelancholie, sondern Trauer, tiefe Trauer“, welche das Antlitz des vaticanischen Eros ausdrücke, ist so augenscheinlich verkehrt, daß dagegen ebenfalls alle Polemik überflüssig wird.

59) [S. 36.] Abgeb. in den Anc. Marbles in the brit. Mus. IX. 2. 3, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 145. Vgl. Friederichs, Bausteine S. 267. Nr. 447.

60) [S. 36.] Siehe Stark a. a. O. S. 156 ff. Die antiken Zeugnisse in m. Schriftquellen Nr. 1263 f.

61) [S. 37.] Siehe Stark a. a. O. S. 167 f.

62) [S. 38.] Vgl. die nackte Aphrodite im westlichen Parthenongiebel und den Eros am Bathron des olymp. Zeus, Aphrodite empfangend, und im Parthenonfriese (Bd. I. S. 305) und s. Urlichs, Skopas S. 90, Stark Philol. XXI. S. 444. Jahn, Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1854. S. 247 f.

63) [S. 38.] Vgl. außer Welckers Aufsatz (Note 44), Feuerbach, Vatican. Apollo S. 226 Note (198 ff. der neuen Ausgabe) und Geschichte der Plastik 2, S. 131 f. Stephani in Compte rendu de la commiss. imp. d'archéol. de St. Pétersb. p. l'année 1862 p. 166 ff. und besonders Friederichs, Bausteine S. 264 f. der mir durchaus das Richtige zu treffen scheint.

64) [S. 40.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. II. 41. 1., Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 345. Den Kunstcharakter des Skopas erkennt in diesem aus Kleinasien stammenden Monumente Urlichs, Skopas S. 161.

65) [S. 41.] Versucht ist dieses von Mehren, so von Visconti, Mus. Pio-Clem. 2, p. 215 ff., Welcker, Katal. des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., S. 25, E. Braun, griech. Götterlehre S. 493 u. A., vgl. Friederichs, Praxiteles S. 18.

66) [S. 43.] Abgeb. Mus. Capitolin. III. tab. 6, Clarac pl. 423, 749. Die Patera in der Rechten ist willkürliche Ergänzung, Ähren, welche sie gleichsam darbietet, sind ungleich wahrscheinlicher anzunehmen; diese sind denn auch einem ungleich größeren aber weniger vorzüglichen Exemplar in der Rotunde des Vaticans, (abgeb. Mus. Pio-Clem. II. 27, Clarac pl. 427, 764) von dem Ergänzer in die Hand gegeben, nicht minder einem zweiten vaticanischen Exem-

plar (M. P.-Cl. III. 20, Clar. 427, 757.). Auf mehre andere Exemplare und die Bedeutung des ganzen Typus muß an einem andern Orte zurückgekommen werden.

67) [S. 43.] Unter diesen nimmt den ersten Rang ein pompejanisches Wandgemälde aus der casa del questore ein, abgeb. in Zahns Wandgemälden 2, Taf. 48, Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 90 u. sonst.

68) [S. 43.] Das vollständigste wenn auch durch neue Funde zu ergänzende Verzeichniß der Reliefe mit den Darstellungen des Raubes der Persephone ist in Welckers Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst 1, S. 25—65 u. S. 193 ff. gegeben; vergl. Müllers Handbuch §. 358, 1.

69) [S. 44.] Über das Verhältniß dieser Statue zu dem Diadumenos des Phidias (I. S. 233) und demjenigen des Polyklet (I. S. 344) macht Stark, Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 171 gute Bemerkungen.

70) [S. 51.] Über die Niobegruppe ist jetzt auf das Buch von Stark, Niobe und die Niobiden, Lpz. 1863 zu verweisen, in welchem auch die ganze frühere Litteratur höchst sorgfältig verzeichnet ist. Vgl. neuestens auch Jahns populäre Aufsätze: Aus der Alterthumswissenschaft S. 190 ff.

71) [S. 51.] Vgl. Stark a. a. O. S. 332. Auch neuestens noch neigt mehr als Einer eher dem Skopas als dem Praxiteles zu, so Urlichs, Skopas z. B. S. 157 f. Bursian Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 160 u. A.

72) [S. 52.] Es sei mir erlaubt, hier ein Wort der Rechtfertigung oder Entschuldigung über die Anordnung der Figuren auf meiner Tafel (Fig. 82) zu sagen. Nach dem neuesten Stande der Frage über die Aufstellung wäre vielleicht eine Trennung in eine Mehrzahl von Figuren, welche keiner Aufstellungsart praejudicirt, am gerathensten gewesen; allein die Tafel war aus der ersten Auflage vorhanden und hätte ohne große Schwierigkeit und ohne beim Gebrauche unbequem zu werden, sich nicht wohl umändern lassen, so daß ich mich begnügen mußte, die von Stark a. a. O. S. 299 f. mit Sicherheit als Niobide nachgewiesene Figur l. einschieben zu lassen. Die Gruppe des Bruders mit der Schwester c. d. von der in Florenz nur der Bruder vorhanden ist, ist nach Maßgabe des vaticanischen Fragmentes (Stark S. 305 f.) ergänzt, weil ich mit Friederichs, Bausteine S. 233 f. der Überzeugung bin, daß die ursprüngliche Composition so gewesen und auch in dem florentiner Exemplar wiederholt gewesen ist. Anders verhält es sich mit der Gruppe des Paedagogen und des jüngsten Sohnes i. k. Im florentiner Exemplar stehn beide Figuren getrennt, und ähnlich scheint es mit anderen Wiederholungen gewesen zu sein, während die in Soissons gefundene Gruppe beide Personen verbindet. Auch hier nehme ich mit Friederichs a. a. O. S. 235 an, daß dies ohne Zweifel das Ursprüngliche gewesen ist. Die Reihenfolge der Figuren in der Tafel entspricht nicht der übrigens ganz unverbindlichen Aufstellung in Florenz und umfaßt eine Figur mehr als die zusammen gefundene Gruppe (den Sohn a)', während alle Figuren, von deren Zugehörigkeit ich mich auch nach den neuesten Erörterungen nicht habe überzeugen können, weggelassen sind. Die aufgenommenen Figuren sind so gestellt, wie sie nach relativer Wahrscheinlichkeit gestanden haben, und die Lücken sind angedeutet.

73) [S. 52.] So rechnet Stark S 272 ff. die bei Müller als Fig. 142 B. d. gezeichnete weibliche Statue als Trophos mit zur Composition, während ich mit Friederichs, Bausteine S. 238 über deren Nichtzugehörigkeit durchaus einverstanden bin; andererseits möchte dieser a. a. O. S. 239 f. eine jetzt in Florenz mit eingereihte, aber wie es scheint nicht mit den übrigen Figuren gefundene weibliche Statue (Clarac 583, 1259) einreihen, deren Bezeichnung als Melpomene zweifelhaft sein mag, über deren Nichtzugehörigkeit aber ich Starks (S. 280 ff.) Ansichten theile. Friederichs' Annahme, daß die erstere dieser Figuren eine Niobe aus einer anderen Gruppe sei, ist sehr wahrscheinlich; zu fragen wäre, ob nicht der Knick in ihrem Obergewand an der linken Seite anstatt von ihrer eigenen Hand von derjenigen eines zu ihr geflüchteten Kindes herrührt?

74) [S. 52.] Über die Nichtzugehörigkeit dieser Figur zu irgend einer Niobidengruppe s. meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1863. S. 1 ff. In meiner hier ausgesprochenen Überzeugung kann es mich natürlich nicht erschüttern, weder daß Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 460. N. 5 die entscheidende Bedeutung der Gewandlosigkeit

verkennt, noch daß Friederichs, Bausteine S. 246 das von mir lange widerlegte Argument wiederholt, die Figur sei für den von mir erkannten Troilos nicht jugendlich genug. Wohl aber kommt mir die von Brunn im Katalog der Glypthothek zu Nr. 142. gemachte feine und richtige Bemerkung über den Gesichtspunkt, aus dem diese Statue allein betrachtet werden will, sehr wesentlich zu gute. Denn daß sie von der Seite, von der sie sich abwendet, betrachtet nicht weder in der Niobegruppe noch für sich allein gestanden haben kann, sondern ein Gegenüber erfordert (Achill nach meiner Ansicht), welches der Beschauer in der Vorderansicht hat, muß einleuchten. Eine ganz neue Deutung der Figur trägt E. Curtius in der archaeol. Ztg. N. F. I. S. 42 ff. vor, indem er den vom Zeusadler angegriffenen Ganymedes erkennen möchte, zu dem man sich den über dem Ganymedes schwebenden Adler hinzuzudenken habe. Es dürfte nicht grade schwer sein, gegen diese Erklärung und gegen die Annahme solcher durch die Phantasie zu ergänzenden Gruppen überhaupt die gewichtigsten Bedenken zu erheben, jedoch wird dies kaum nöthig sein, da bereits durch Brunn, Arch. Ztg. N. F. II. S. 17 ff. das ganze Fundament, auf welchem Curtius' Hypothese ruht, nämlich die Erklärung einer ehemals giustinianischen Statue (abgeb. Arch. Ztg. N. F. I. Taf. 6.) als Ganymedes zerstört worden ist.

75) [S. 53.] Von Wagner im tübinger Kunstblatt, widerlegt von Welcker Alte Denkmäler I. S. 259 ff.

76) [S. 54.] Vgl. die scharfe aber in der Hauptsache gewiß zutreffende Kritik des Stark'schen Aufstellungsvorschlags von B. Meyer in den wiener Recensionen u. Mittheilungen üb. bild. Kunst 1865. Nr. 6., 8., 9., 11., 13. und Friederichs, Bausteine S. 240.

77) [S. 54.] An halbkreisförmige Aufstellung dachten Wagner und Thiersch sowie H. Meyer und Levezow (Familie des Lykomedes S 32); die Unmöglichkeit einer solchen erweist Welcker a. a. O. S. 259 ff.

78) [S. 54.] Vergl. Friederichs, Praxiteles S. 81 ff.

79) [S. 54.] Diese Annahme hatte ich aufgestellt und zu vertheidigen gesucht in Fleckeisens Jahrbb. LXXI. S. 696.

80) [S. 54.] Von Friederichs, Bausteine S. 242.

81) [S. 54.] Vgl. Stark S. 314 ff.

82) [S. 55.] Daß der Ausdruck „in templo" im Gegensatze von „in aede" oder „in delubro" bei Plinius die weitere und ursprünglichere Bedeutung des ganzen heiligen Bezirkes nicht blos haben könne, sondern in der That wahrscheinlich habe, hat Stark S. 130 dargethan.

83) [S. 55.] Daß die Niobiden in allen Wiederholungen wesentlich für die Betrachtung von einer Seite berechnet sind, bemerkt mit Recht Stark S. 318 f., der daraus den Schluß zieht, „die Niobiden sind wesentlich als neben einander in einer Längenaufstellung und mit einem architektonischen Hintergrund gebildet", während „die Bildung des liegenden Niobiden durchaus einer Aufstellung in bedeutender Höhe widerspricht."

84) [S 56.] Vgl. noch Thiersch, Epochen Not. S. 315 f., Welcker, Alte Denkm. S. 255 ff., dessen Gründe auch allgemeine Billigung gefunden haben, wenigstens hat außer bedingtermaßen Friederichs, Bausteine S. 244 kein Schriftsteller über die Gruppe nach Welcker daran gedacht, die Götter mit in die Darstellung zu ziehn. Die von Friederichs hingestellte Möglichkeit der Anwesenheit der Götter, von der er selbst sagt, man brauche sie nicht zum Verständniß der Gruppe, scheint mir so lange ziemlich unfruchtbar, bis, ich will nicht sagen das passende Götterpaar unter den erhaltenen Monumenten nachgewiesen, aber wenigstens angegeben ist, wie wir uns dasselbe zu denken haben, damit es mit den Niobiden zusammengehe und ihnen gegenüber erträglich erscheine.

85) [S. 57.] So faßt die Stellung des Sohnes n. auch Friederichs, a. a. O. S. 236, anders Stark, S. 251.

86) [S. 57.] Will man dies Wort beibehalten, so findet es seine richtige Anwendung auf Demeter, die um Kora trauert; das ist die wirkliche „schmerzenreiche Mutter", die dies ganz und Nichts als dies ist.

87) [S. 59.] Der Ausdruck des Kopfes der Niobe ist sehr verschieden aufgefaßt und beurteilt worden, siehe Welcker a. a. O. S. 289 f., aber von allen Schriftstellern, die Welcker

anführt, evident verkehrt. In neuerer Zeit hat Welckers Auffassung, die auch ich zu motiviren suche, allgemeine (ausgesprochene oder stillschweigende) Zustimmung erfahren.

88) [S. 59.] Vgl. Stark S. 265 und die von diesem angeführten Besprechungen von Welcker und E. Braun; auch Friederichs, Bausteine S. 232 f.

89) [S. 61.] Siehe Plinius 34, 92, wo nicht weniger als sechsundzwanzig Künstler genannt werden, die „athletas et armatos et venatores sacrificantesque" gebildet haben.

90) [S. 62.] Vergl. die in der Anm. zu Nr. 1311 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur. Die wesentlichste Schwierigkeit im Verständniß dieses Werkes oder in der Feststellung der Lesart bei Plinius macht die Herbeiziehung der Stelle des Martial IX. 50. 5; denn das hier stehende Langōna kann mit mangōnem bei Plinius nicht verbunden werden, so daß das Letztere zu ändern wäre. Da dies aber sehr bedenklich und die Bezugnahme Martials auf eben dieses Werk des Leochares nicht erwiesen ist, so dürfte es gerathen sein, von demselben abzusehn. Ob bei Plinius, wie Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 461. N. 7, will mangonem et puerum oder etwa mangonem puerumque zu lesen sei, mag dahinstehn.

91) [S. 62.] Vgl. O. Jahn, Nuove Memorie dell' Inst. p. 21 sq. und Taf. I. Nr. 12.

92) [S. 63.] S. O. Jahn a. a. O. S. 23.

93) [S. 63.] S. m. Schriftquellen Nr. 1306 mit der Anmerkung.

94) [S. 63.] Archaeologische Beiträge S. 19 ff. Vgl. neuerdings Helbig, Ann. d. Inst. 1867. p. 326 sqq.

95) [S. 63.] Abgebildet bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 407, Nr. 702.

96) [S. 63.] Vergl. Stuart, Antiquities of Athens Vol. 3, chapt. 9, pl. 11, und Müllers Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 50 und Nr. 51.

97) [S. 67.] Vergl. Müllers Handb. §. 158 und 408, 2.

98) [S. 67.] Künstlergeschichte I, S. 334 f.

99) [S. 68.] Vergl. die in der Anmerkung zu Nr. 1177 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur.

100) [S. 68.] Vgl. Urlichs, Skopas S. 171 f.

101) [S. 68.] Wiederholt ist diese Beschreibung in Urlichs' Skopas S. 202 ff. und beigefügt ist ihr diejenige der von Newton gefundenen Platten.

102) [S. 68.] So von Leopold Schmidt in der Archaeol. Ztg. 1849. Anz. S. 115 und von mir in der ersten Auflage dieses Buches.

103) [S. 68.] A history of discoveries at Halicarnassus Cnidus and Branchidae. By C. T. Newton, assisted by R. S. Pullan. Lond. 1862. Part I. mit dem Atlas u. d. T. Discoveries u. s. w. Vol. I. 97 Tafeln. Vgl. Urlichs, Skopas S. 172. Note **.

104) [69.] Pullans und Fergussons Restaurationen sind auf zwei Tafeln in Urlichs' Skopas wiederholt, eine ältere von Cockerell in der Archaeol. Ztg. v. 1847. Taf. 12. Die neueste ist die von Chr. Petersen in seiner Schrift über das Maussoleum. Hamburg 1866.

105) [S. 69.] Plinius sagt von den Künstlern: „caelavere Mausoleum" und: „ab oriente caelavit Scopas" u. s. w. Während man diesen Ausdruck früher auf Reliefbildnerei bezog, sucht Stark im Philol. XXI. S. 460 ff. ausführlich darzuthun, caelare bedeute „fein ausarbeiten." Mag man darüber denken wie man will, es liegt in der Natur der Sache, daß die Thätigkeit der vier Meister nicht auf die Reliefornamente beschränkt gewesen sein kann.

106) [S. 69.] Lübke (Geschichte der Plastik S. 180 ff.), v. Lützow (bei Urlichs, Skopas S. 198), Stark (Philologus XXI. S. 456 ff.).

107) [S. 69.] Vergl. auch Urlichs, Skopas S. 189. „Von jenen (den plast. Monumenten) sind die einzigen, über deren ursprüngliche Aufstellung mit Sicherheit gesprochen werden kann, die Reste der Quadriga" u. s. w.

108) [S. 73.] Zu den Reliefen vgl. außer den früher genannten Schriften noch Friederichs, Bausteine S. 273 ff. Seine Beurteilung ist ziemlich farblos.

109) [S. 75.] In Betreff ihrer von Urlichs S. 200. Note * bestrittenen Zugehörigkeit zu diesem Friese s. Friederichs a. a. O. S. 276 in der Anmerkung.

110) [S. 76.] Vgl. v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets. Wien 1866. S. 41 f., wo auch die Abbildungen angeführt sind. In Betreff des diesem Sarkophag anzuweisenden Datums wird die Ansicht der Herren v. Sacken u. Kenner,

welche ihn in Phidias' Zeit setzen, schon durch seine Abhängigkeit von den Maussoleumsculpturen widerlegt; wenn ihn aber Urlichs, Skopas S. 213, in Übereinstimmung mit Steiner, der Amazonenmythus in der antiken Plastik S. 112, und zwar „gewiß" in die Diadochenzeit ansetzt, so muß ich mich dagegen mit Friederichs, Bausteine S. 481 einverstandeu erklären, wenn dieser bemerkt: „es ist weder von diesem noch von irgend einem andern der bis jetzt bekannten Sarkophage mit Sicherheit nachzuweisen, daß sie der Blüthezeit der griech. Kunst auch nur nahe stehn."

111) [S. 77.] S. Anm. zu Nr. 1333 meiner Schriftquellen. Wenn Roß diese Inschrift auf die Statuen des Lykurgos und seiner Söhne beziehn will, so dürfte dem die runde Gestalt der nur 0,58 m. im Durchmesser haltenden Basis, auf welcher die Inschrift steht, entgegenstehn; Bergks Ergänzung dieser letzteren ist daher die wahrscheinlichere.

112) [S. 77.] S. m. Schriftquellen Nr. 1337 f. mit der Anmerkung.

113) [S. 78.] Alte Denkmäler I, S. 317 ff.

114) [S. 78.] Siehe die Nachweise in Müllers Handb. §. 385, 4 und 392, 2.

115) [S. 79.] Vergl. das Verzeichniß der attischen und in Attika hauptsächlich thätigen Künstler, in meinen Schriftquellen S. 257—264 und die Liste der nachweislich oder wahrscheinlich dieser Periode angehörigen attischen Porträtstatuen das. S. 265—272.

116) [S. 80.] Den Combinationen des „epistates exercens athletas" mit dem „Achilles nobilis" des Silanion und wiederum dieser Statue mit dem s. g. Achill Borghese im Louvre, die Urlichs in dem Anhange des bonner Winckelmannsfestprogramms v. 1867 „über die Gruppe des Pasquino" S. 40 versucht hat, kann ich mich in keinem Punkte anschließen.

117) [S. 80.] Vgl. außer E. Braun Ann. XI. p. 213 sq. O. Jahn, Abhandll. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. phil. hist. Cl. III. S. 719.

118) [S. 80.] Vergl. die in der Anm. zu Nr. 1350 meiner Schriftquellen angeführten Schriften.

119 [S. 80.] Über die Kunsturtheile bei Plinius, Berichte der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1850, S. 118.

120) [S. 80.] Künstlergeschichte I. S. 396.

121) [S. 80.] Vgl. auch O. Jahn, Abhh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. phil. hist. Cl. III. S. 717. und über erhaltene Sapphoköpfe Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. Nachtrag S. 9. Nr. 183 b.

122) [S. 81.] Die Zurückführung des s. g. Achill Borghese auf das Vorbild Silanions ist um so bedenklicher, je bessere Argumente dafür sprechen, daß diese Statue (und ihre Wiederholungen) wahrscheinlich richtiger Ares zu benennen sein wird, und je näher ihre, auch von Conze in s. Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 9. hervorgehobene Verwandtschaft mit den Doryphorosstatuen (s. Bd. I. S. 344.) ist. Dieser Verwandtschaft' gemäß wird sich die kunstgeschichtliche Stellung des Achilleus-Ares nur im Zusammenhange mit jenen Statuen fixiren lassen, wozu es indessen gegenwärtig noch nicht an der Zeit ist. Über den münchener Kopf vgl. Brunn, Katal. der Glyptothek S. 111 f. Nr. 91.

123) [S. 81.] Vgl. Urlichs, Observationes de arte Praxitelis p. 14.

124) [S. 82.] Vgl. die in der Anm. zu Nr. 1365—1368 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur.

125) [S. 83.] Über Aristeides vergl. Brunns Künstlergeschichte II. S. 171 ff.

126) [S. 83.] Vgl. für Paris Jugendgeschichte Welckers Epischen Cyclus II. S. 90 f.

127) [S. 84.] Ganz abzusehn von der ungeheuerlichen und lächerlichen Reconstruction des Demos von Parrhasios durch Quatremère-de-Quincy, Monumens et ouvrages de l'art restitués verweise ich auf das, was Brunn, Künstlergeschichte II, S. 109 f. auseinandersetzt, um die Angabe des Plinius annehmbar zu machen.

128) [S. 85.] Siehe Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 14, und Curtius, Peloponnes I, S. 154 f., aber vgl. Stark, Philol. XXI. S. 418.

129) [S. 85.] Abgebildet in Stuarts Antiquities of Athens Vol. I, chapt. 4, pl. 10—26 auch in Guhl und Caspars Denkmälern der Kunst, 2. Abtheilung B, Tafel 4, Nr. 2. Vgl. neuestens v. Lützow in der Zeitschr. für d. bildende Kunst (Lpz. Seemann) 1868. Hft. 10 u. 11.

130) [S. 87.] Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 144 f.

131) [S. 89.] Abgeb. b. Stuart and Revett., Antiquities of Athens Vol. II. ch. IV. pl. 3. wiederholt in Guhl u. Caspars Atlas „Denkmäler der Kunst“ II. Taf. 4. Nr. 5.

132) [S. 89.] Kugler, Handb. der Kunstgeschichte S. 185.

133) [S. 89.] Abgeb. in den Ancient Marbles in the brit. Mus. Vol. IX. pl. 1., woselbst im Texte die früheren Abbildungen (bei Wheler und Stuart) näher angeführt sind; wiederholt fast unerkennbar klein in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 362.

134) [S. 91.] Über die kritischen Versuche, Sinn in den Wortlaut des Petronius zu bringen s. d. Anm. zu Nr. 1450 meiner Schriftquellen.

135) [S. 92.] Von der Aufstellung des Zeuskolosses sagt Plinius 34, 40: „mirum in eo, quod manu, ut ferunt, mobilis — ea ratio libramenti est — nullis convellatur procellis“ cet. Ob es je gelingen wird, den Sinn dieser Worte ganz aufzuklären, weiß ich nicht; in wunderlicher Weise aber mißversteht sie Feuerbach, Geschichte der Plastik II, S. 154: „seltsam aber lautet ein Bericht des Plinius, daß der eine Arm der Statue beweglich war, damit kein Sturm sie niederreißen könne.“

136) [S. 92.] Vergl. d. Anm. zu Nr. 1460 meiner Schriftquellen.

137) [S. 93.] Vergl. z. B. Müllers Denkmäler d. a. Kunst I, Nr. 156, Handbuch §. 129, 2.

138) [S. 93.] Vergl. z. B. Müllers Denkmäler d. a. Kuns I, Nr. 157, Handbuch a. a. O. 2 c.

139) [S. 94.] a) Abgebildet u. a. bei Clarac, Musée des sculptures pl. 785, Nr. 1977, und pl. 792, Nr. 1977 a. — b) Clarac a. a. O. pl. 797, Nr. 2006. — c) Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2000. — d) Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2010. — e) Die pompejanische Gruppe, in der Herakles jugendlich ist, in Zahns Gemälden und Ornamenten aus Pompeji II, Taf. 50, bei Clarac a. a. O. pl. 794, Nr. 2006 a, die ehemals Campana'sche mit bärtigem Herakles in den Mon. dell' Inst. IV, pl. 8. — f) Die englische Gruppe bei Clarac a. a. O. pl. 804, Nr. 2015 a, die florentiner daselbst pl. 802, Mr. 2016. — g) Clarac a. a. O. pl. 787, Nr. 2005.

140) [S. 94.] Siehe Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 171 ff.

141) [S. 94.] S. Heuzé, l'Acarnanie et le Mont Olympe pl. XI. Bursian, N. Rhein. Mus. XVI. S. 438.

142) [S. 94.] Eine Gruppe, die Herakles' Kampf gegen Diomedes von Thrakien darstellt, befindet sich im Vatican, abgeb. bei Clarac pl. 797, Nr. 2001, allein sie entspricht der oben angeführten des Kampfes mit Geryon so sehr, daß ich sie eher für eine Nachbildung dieser mit verändertem Gegenstande als für deren ursprüngliches Gegenstück halten möchte.

143) [S. 95.] Brunn, Künstlergesch. I. S. 364 bezweifelt, daß Lysippos auch die Sieben Weisen dargestellt habe, ich glaube aber, daß man dies nach dem Epigramm des Agathias (Anthol. Gr. IV. 16. 35, SQ. Nr. 1495) dennoch wird annehmen müssen; denn wenn Lysippos in demselben gelobt wird (εὖγε ποιῶν), weil er den Fabeldichter vor (nicht über, wie Brunn übersetzt) die Sieben Weisen gestellt habe (στήσαο . . . ἑπτὰ σοφῶν ἔμπροσθεν), so kann das durchaus nur räumlich und thatsächlich, nicht aber von einem ethischen Vorziehn oder Voranstellen verstanden werden. Es setzt also Statuen der Sieben Weisen voraus, und daß diese von unbekannter anderer Hand gewesen seien, ist sehr unwahrscheinlich.

144) [S. 95.] Geschichte der Plastik II, S. 162.

145) [S. 96.] Vgl. die Litteratur über die Büste b. Friederichs, Bausteine S. 308.

146) [S. 97.] Dies geschieht noch immer, so wie bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 438, so auch bei Wieseler in der neuen Ausgabe der O. Müller'schen Denkm. d. a. Kunst I. zu Nr. 160 und bei Friederichs, Bausteine S. 412.

147) [S. 97.] Geschichte der Plastik II, S. 165.

148) [S. 97.] Vgl. meine kunstarchaeolog. Vorlesungen S. 137.

149) [S. 101.] Es ist angemessen hier daran zu erinnern, daß bedeutende Kenner den neuerdings von Brunn in s. Katal. der Glyptoth. unter Nr. 95 gegenständlich und kunstgeschichtlich ganz in dem mir richtig scheinenden Sinne behandelten sogenannten barberinischen Faun, der im trunkenen Schlafe daliegend ein drastisches Bild derbsinnlicher Natur darbietet, als lysippisch betrachten. Siehe was in m. kunstarch Vorll. S. 123 und bei Brunn a. a. O. angeführt ist. Geht diese Statue auf den lysippischen Satyrn zurück, so wäre dieser aus der Reihe der jugendschönen Darstellungen des Lysippos zu streichen.

150) [S. 105.] Über den Ausspruch des Lysippos, den Plinius nicht richtig wiederzuge-

ben scheint, und über den Sinn, in welchem derselbe wird verstanden werden müssen, habe ich in Nr. 9 meiner kunstgeschichtlichen Analekten in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857 Nr, 50 gehandelt. Weit davon entfernt, die Schwierigkeit zu verkennen, welche mit der Annahme verbunden ist, daß Plinius oder sein Gewährsmann Varro einen griechisch überlieferten Ausspruch des Lysippos falsch übersetzt habe, scheinen mir auch jetzt noch die aus seiner wörtlichen Annahme erwachsenden sachlichen Schwierigkeiten so groß, daß ich auf ihre Lösung verzichten muß. Am wenigsten aber kann ich glauben, daß Bursian, welcher in der Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 464 mit Note 18 den Ausspruch wörtlich faßt, eine auch nur einigermaßen erträgliche Lösung gefunden habe, ja wenn derselbe sagt, Lysippos habe die Menschen dargestellt, wie sie „in Folge günstiger Situation, Bewegung, Beleuchtung dem Beschauer erscheinen“, so möchte man glauben, daß er Statuen mit Gemälden verwechselt habe, da ja doch nur der Maler die Beleuchtungseffecte in seiner Hand hat.

151) [S. 107.] So bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 372.

152) [S. 110.] So wenig ich diese Darstellung, deren Resultat z. B. Lübke, Gesch. d. Plast. S. 192 angenommen hat, als zweifellos richtig hinstellen will, so wenig vermag ich zuzugestehn, daß was derselben entgegen oder von derselben abweichend neuerlich zur Erklärung der plinianischen Stelle vorgetragen worden, dieselbe widerlege oder durch Besseres verdränge. Urlichs (Chrestom. Plin. p. 322) übersetzt constatia durch „Kühnheit“; die Consequenzen dieser Erklärung aber sei es für die elegantia, sei es für das austerum genus vermag ich nicht abzusehn und U. hat sie nicht ausgesprochen. Friederichs bei Schnaase übergeht diesen Punkt mit Stillschweigen. Wenn aber Bursian (in Fleckeisens Jahrbb. 1863. S. 90) meint, ich habe die constantia „nicht allzu klar als das Moment des Stilvollen bezeichnet“, so kann ich das nur bedauern, ohne deshalb zu glauben, daß B. mit Recht läugne, die constatia stehe in demselben Verhältniß zum austerum genus wie die elegantia zum iucundum, oder daß er die Sache weiter gefördert habe, indem er erklärt: Euthykrates habe nicht sowohl die Eleganz als nur die constantia seines Vaters nachgeahmt, und es vorgezogen, in der strengen als in der anmuthigen Richtung zu gefallen, wobei er unter constantia die Gleichmäßigkeit der Behandlung in allen ihren Werken versteht und erläuternd hinzufügt: „Vater und Sohn waren nur darin einander ähnlich, daß Jeder in allen seinen Werken eine bestimmte Stilgattung festhielt und ausprägte; dies war bei Lysippos das elegans genus . . . bei Euthykrates dagegen das austerum genus.“

153) [S. 113.] Wenn Brunn a. a. O. S. 403 sagt, daß die drei letzten Sätze bei Plinius von „derselbe erfand auch“ an, sich nicht auf Lysistratos beziehn können, so weiß ich nicht, wo hiervon der Grund zu suchen sein soll, vielmehr scheint es mir sachlich vollkommen denkbar, wie auch Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 7 annimmt, daß Lysistratos, wie er lebende Menschen abzuformen erfand, auch der Erfinder der Gypsabgüsse von Statuen gewesen sei. Diese Kunst auf Butades zu übertragen, wie Brunn will, scheint mir bedenklich, und in wiefern dieser (Butades) die Gypsformung über Bildwerken „zur Darstellung seiner prostypa und ectypa benutzen mochte“ ist mir gänzlich unklar. Unzweifelhaft scheint mir nur, daß bei Plinius der Schluß der in Rede stehenden Stelle von den Worten „crevitque res in tantum“ an nicht mehr zu dem gehört, was sich auf Lysistratos und seine Gypsformerei bezieht.

154) [S. 115.] Gegen die Zurückführung des betenden Knaben auf Boëdas erklärt sich auch Bursian in Fleckeisens Jahrb. 1856, 1, S. 513 f., dem ich jedoch in der Behauptung, der Knabe zeige mehr polykletische als lysippische Proportionen, ausdrücklich widersprechen muß. Vgl. auch Lübke, Gesch. d. Plastik S. 192.

155) [S. 116.] Bei Plinius 34, 66 schwanken die Handschriften zwischen equum cum fiscinis (Körben) oder cum fuscinis (Gabeln); dieser Gegenstand erschien so fremdartig und unplastisch (Bursian, Fleckeisens Jahrbb. 87. S. 91 ist freilich anderer Meinung), daß Jahn (N. Rhein. Mus. IX, S. 317) den equus in einen coquum cum fiscinis (Koch mit Körben, etwa mit Wild oder Fischen) ändern zu müssen glaubte, wie dergleichen Figuren erhalten sind, siehe z. B. Clarac, Musée des sculptures pl. 879, Nr. 2244, 2245, pl. 881, Nr. 2243 A. B., pl. 882, Nr. 2247 A. B. Allein Urlichs, Chrest. Plin. p. 323 hält wohl mit Recht an der Lesart

„equum“ der Handschriften fest und weist für dieselbe den im Texte befolgten ganz guten Sinn nach. Daß indessen in der einzelnen Aufzählung des „equus cum fuscinis“ und der „canes venantium“ bei Plin. eine der hier befolgten Erklärung entgegenstehende Schwierigkeit liege, soll nicht verschwiegen werden.

156) [S. 116.] Bei Tatian. c. Gr. 52 ist dies Werk als *Παντευχὶς συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* angegeben. Panteuchis ist nicht griechisch und wird von Jahn Arch. Ztg. 8, S. 239 f. gewiß mit Recht in *Παννυχίς* geändert; *Παννυχίς* ist ein bekannter weiblicher, besonders Hetaerenname und der Titel mehrer Komödien. Daß diese Komödien nach Hetaeren genannt seien, hat schon Lobeck als unwahrscheinlich angesprochen, und Jahn macht darauf aufmerksam, daß die Worte *συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* auch für den Gegenstand des Werkes von Euthykrates nicht füglich an eine Hetaere denken lassen; dagegen erinnere sie an den in der neueren Komödie so häufigen Umstand, daß ein Mädchen bei einer nächtlichen Feier von einem Jünglinge verführt wird, worauf dann die Verwickelung des Stückes beruht. Das scheint mir Alles vollkommen richtig zu sein, und dennoch weiß ich nicht, ob wir dadurch eine bestimmte Vorstellung von dem Werke des Euthykrates gewinnen, oder wie wir die Annahme eines Einflusses der Komödie auf die bildende Kunst in diesem Falle verwerthen sollen. Daß Euthykrates' Werk gradezu das darstellte, was die Worse *σ. ἐ. φθ.* besagen, ist mir undenkbar, und die einzige Vorstellung, die ich mir zu bilden vermag, ist die von einer Gruppe, in der etwa eine Entführung dargestellt war, welche der Verführung vorhergehn mußte. Der Name Pannychis mochte auf bezeichnendem Festcostüm des entführten Mädchens beruhen, in welcher Art und in welchem Grade sinnlich die Composition war, vermögen wir nicht zu entscheiden. Bursian in Fleckeisens Jahrbb. 87. S. 91 räth anstatt auf eine genrehafte vielmehr auf eine mythologische Darstellung, nennt als zutreffende die Geschichte von Thyestes und Pelopia und denkt sich eine Gruppe der mit Thyestes ringenden Pelopia, für welche Tatian, weil er die mythol. Bedeutung ignoriren wollte, den Hetaerennamen Pannychis gesetzt habe. Ob mit dieser Erklärung der Kern der Frage getroffen werde, mag dahinstehn; genrehaften Komödienstoffen sind wir unter den Werken der jüngeren attischen Schule begegnet.

157) [S. 116.] Der Text folgt der von Urlichs, Chrest. Plin. p. 322 gegebenen Erklärung, welche in der That die von O. Jahn im N. Rhein. Mus. IX. S. 318 erhobenenen Schwierigkeiten hinwegzuräumen scheint und auch eine Conjectur von Bursian (Fleckeisens Jahrbb. a. a. O. S. 90) zum überlieferten Texte des Plinius entbehrlich macht.

158) [S. 119.] Daß Brunn dies versucht (siehe Künstlergeschichte I. S. 437), weiß ich wohl, aber ich stelle in Abrede, daß er es mit Recht und mit Erfolg thue.

159) [S. 120.] Über den Koloß von Rhodos und die sich an ihn anknüpfenden Fragen s. m. Schriftquellen Nr. 1539—1554 und die zu diesen Stellen angeführte neuere Litteratur.

160) [S. 121.] Über sonstige argivisch-sikyonische Künstler wahrscheinlich dieser Zeit vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 418 ff. und m. Schriftquellen Nr. 1582 ff.

161) [S. 122.] In dieser finden sie ihren Platz bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 267 ff. u. 293 ff.

162) [S. 123.] Siehe die Darlegungen bei Brunn a. a. O. S. 294 f.

163) [S. 124.] Dies thut Brunn, Künstlergeschichte I, S. 307, indem er darauf sogar weitergehende Schlüsse über den Kunstcharakter nicht allein der thebanischen Meister, sondern auch der Schüler Polyklets baut, mit denen er die Thebaner zusammengruppirt.

164) [S. 125.] Siehe deren Verzeichniß in m. Schriftquellen Nr. 1573—1617.

165) [S. 126.] Nach unseren Texten des Pausanias heißt Boëthos Karthager (*Καρχηδόνιος*), da aber von griechischer Kunst in Karthago sonst keine Nachrichten vorliegen, während Karchedon und Chalkedon auch sonst verwechselt werden, wollte O. Müller (Wiener Jahrbücher 39, 149, Handb. §. 159, 1), unter der Zustimmung der meisten Neueren statt Karchedon Chalkedon (in Bithynien) lesen, was sich um so mehr zu empfehlen schien, als eine Inschrift zwei Söhne des Boëthos Nikomedier nennt, und Nikomedia und Chalkedon benachbarte Städte sind. Neuerdings aber hat Schubart (Fleckeisens Jahrbb. 87. S. 308 f.) zur Evidenz bewiesen, daß wir an der Überlieferung festzuhalten haben.

166) [S. 126.] In die Zeit, von der wir reden, setzt auch O. Müller Boëthos an, indem er im Handbuch an der eben erwähnten Stelle von der Toreutik der folgenden Periode redend

sagt: „Mentor zwar, der vortrefflichste caelator argenti, gehört der vorigen Periode an, und Boëthos scheint sein Zeitgenoß.“ Eine genauere Betrachtung des Toreutenverzeichnisses bei Plinius 33, 154 f. dürfte für Boëthos' Zeitalter dasselbe Resultat ergeben. Denn dies Verzeichniß scheint rein chronologisch angeordnet zu sein. Vgl. Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 464. Note 20 und was ich in m. Schriftquellen vor Nr. 2167 angeführt habe. Auch Brunn, welcher im I. Bande seiner Künstlergeschichte S. 500 u. 511. Boëthos in die folgende Periode hinabgesetzt hatte, gesteht im II. Bande S. 400 zu; daß Gründe vorliegen, „ihn in eine ältere Zeit, etwa die des Alexander hinaufzurücken.“

167) [S. 126.] Über die Lesarten und Erklärungen der Überlieferung bei Plinius s. d. Note zu Nr. 1597 meiner Schriftquellen.

168) [S. 127.] In Verbindung mit Boëthos und als Parallelwerk zu dem Knaben mit der Gans ist der Dornauszieher auch schon von Anderen genannt worden, siehe z. B. Brunn, Künstlergeschichte I, S. 511, Lübke, Gesch. d. Plastik S. 196. — Bursian dagegen, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 481. Note 79 erklärt meine Vermuthung für durchaus haltlos, und Friederichs, Bausteine S. 290 hält das Werk der Haarbehandlung wegen für wesentlich älter. Aber dieses Argument ist schwerlich durchschlagend, denn wenn der zunächst verglichene betende Knabe lysippische elegantia capilli zeigt, so ist damit nicht gesagt, daß jeder gleichzeitige Künstler eben diese in seinen Werken befolgen mußte. Die Gänsejungen aber sind Marmorcopien.

169) [S. 127.] Im Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., Nr. 81. Vgl. das. Nr. 39.

170) [S. 128.] E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 548; vergl. Archaeologische Zeitung 1868. S. 1.

171) [S. 129.] Clarac, Musée. des sculptures Vol. V. pl. 842. Nr. 2111.

172) [S. 129.] Clarac a. a. O. pl. 843 und 848 a. Nr. 2139.

173) [S. 129.] Der Anakreon ist abgeb. in den Mon. d. Inst. VI. 25, vgl. Annali XXXI. p. 155 sq. und O. Jahn in den Abhandll. der k. sächs. Ges. der Wiss., phil.-hist. Cl. III. S. 730 f.; für die andere Statue suchte Brunn in einem trotz vortrefflicher Methode im Resultat gewiß verfehlten Vortrage am Winckelmannstage v. 1859 in Rom den Namen des Pindar an die Stelle des freilich ebenso wenig passenden Alkaeos zu setzen. S. Arch. Ztg. v. 1859. Anz. S. 131*.

174) [S. 129.] Vgl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 62 ff. mit Taf. 4, welche das Project der Restauration von dem Bildhauer Siegel enthält.

175) [S. 129.] Abgeb., aber leider nur in einer malerischen Ansicht in der Lage seiner Auffindung und zum Verpacken aufgerichtet in Newtons Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae pl. 61.

176) [S. 130.] Die Statue ist abgeb. in Newtons Discoveries u. s. w. pl. 55. Vergl. Urlichs, Skopas S. 160 f.

177) [S. 130.] W. Watkiss Lloyd: Xanthian Marbles; the Nereid monument, Lond. 1845; Fellows: Account of the ionic trophy monum. excav. at Xanthus, Lond. 1848, (eine Skizze der Fellow'schen Reconstruction in einem im Lycian Saloon des brit. Mus. aufgestellten Modell s. Arch. Ztg. 1847. Taf. 12); Edw. Falkener: on the ionic heroum of Xanthus, now in the brit. Mus. in dem Museum of classical antiquities 1851. I. p. 256—284. Vgl. Welcker zu Müllers Handb. §. 128*, Lübke, Gesch. d. Plastik S. 175 ff. und Urlichs in den Verhandlungen der 19. (braunschweiger) Philologenversammlung S. 61 ff.

178) [S. 132.] So redet Welcker a. a. O. (Anm. 177) überhaupt nur von zwei, nicht von vier Friesen, läugnet damit also stillschweigend die Zugehörigkeit des dritten und vierten und auch Urlichs (s. das.) nimmt als zusammengehörig nur die Statuen, die Giebelreliefe und die beiden breiteren Friesreliefe in Anspruch, während allerdings Lübke (a. a, O.) über die Zusammengehörigkeit aller Stücke mit den Engländern einverstanden ist. Daß Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 454 diese Meinung theilt, ist dadurch gleichgiltig, daß er die Sculpturen selbst nie gesehn hat.

179) [S. 132.] Über die von Gibson im Mus. of class. antiquities I. p. 141 zuerst aufgestellte und auch von Falkener angenommene Ansicht, daß diese attributiven Thiere mit den aus Münzen bekannten Wahrzeichen kleinasiatischer Städte (Milet, Knidos, Kos u. A.) über-

einstimmten und über die daraus gezogenen Folgerungen genügt es, auf die widerlegende Note bei Urlichs a. a. O. S. 63 zu verweisen.

180) [S. 132.] Welcker a. a. O. S. 127 sagt sogar, „daß die Statuen über die Maenade von Skopas in Kühnheit und Leichtigkeit der Darstellung noch hinausgehn", worüber freilich, da wir das Werk des Skopas nicht besitzen, schwer abzusprechen sein dürfte, und hebt S. 129 hervor, wie die weiblichen Figuren ... unter der so kühnen wie erfindungsreichen Hand des Werkmeisters eine Fülle von Schönheiten entwickeln, über welche, was in der raschen Ausführung unvollendet oder verfehlt erscheint, leicht zu übersehn ist. Und Urlichs a. a. O. S. 7 nennt diese Statuen „so meisterhaft, wie außer athenischen Künstlern zwischen Ol. 103—5 niemand zu arbeiten verstand", so daß er sie für unzweifelhaft von Athen geliefert, ja für Originalarbeiten des Bryaxis hält. — Ungünstiger beurteilt dieselben Lübke, Gesch. d. Plastik S. 176, der freilich von mehren dieser Statuen anerkennt, sie seien „von großer Schönheit, anmuthig und lieblich selbst in der leidenschaftlichsten Bewegung", von anderen dagegen behauptet, „sie haben unschöne, ja unrichtige Körperverhältnisse und ein gewisses Ungeschick in der Bewegung". Endlich lesen wir in der neuen Ausgabe von Schnaases Gesch. der bild. Künste, unter Mitwirkung des Verfas. bearb. von Friederichs, II. S. 236 von diesen Statuen: „dem Stil nach sind sie, wenn auch nicht ohne Anmuth, doch im Ganzen etwas handwerksmäßig gearbeitet."

181) [S. 134.] Diese leider noch immer unedirten und auch in Abgüssen wenig verbreiteten Reliefe vom Nereïdenmonument erheischen und verdienen gar sehr ein eingehenderes Studium, welches vielleicht zu jetzt noch ungeahnten Resultaten führen würde. In einigen neuestens für das archaeologische Museum in Leipzig erworbenen Platten finden sich allerlei nähere oder entferntere Reminiscenzen griechischer Monumente aus dem Mutterlande; so erinnert eine lang hingestreckte Barbarenleiche auf der im britischen Museum mit Nr. 37 bezeichneten Platte auffallend an die Barbarenleichen des Nike-Apterosfrieses ohne jedoch einer derselben genau zu entsprechen; eine Gruppe auf der Platte 39 (ein Hinsinkender von einem Genossen gestützt oder aufgefangen) mahnt an Ähnliches im phigalischen Friese und auch in dem vom Nike-Apterostempel. Ich kann nur sehr bedauern, dergleichen Spuren iür jetzt nicht weiter folgen zu können.

182) [S. 134.] Eine kleine Abbildung, die einen ungefähren Begriff zu geben fm Stande ist, liegt Falkeners Abhandlung a. a. O. bei, ebenso der von Urlichs.

FÜNFTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN NACHBLÜTHE DER KUNST.

Von um Ol. 120. bis um Ol. 158.



EINLEITUNG UND ÜBERSICHT.

Zum Verständniß der Schicksale der bildenden Kunst in dem jetzt zu behandelnden Zeitraume, der mit der Unterwerfung Griechenlands unter die römische Herrschaft abschließt, müssen wir uns die politischen und Culturverhältnisse dieser Epoche, der Zeit des Hellenismus, in einem gedrängten Überblicke vergegenwärtigen.

Es ist der weltgeschichtliche Grundcharakter des Griechenthums in allen Perioden seiner eigenthümlichen Entwickelung gewesen, im engsten Raume und mit den geringsten Mitteln durch die allseitige Ausbildung und Verwendung seiner Kräfte das Großartigste zu leisten. Griechenland selbst ist das kleinste Stück Erde, auf dem jemals ein für die Geschicke der Menschheit bestimmender Act der Weltgeschichte gespielt hat, es ist gegenüber den Reichen, mit denen im Conflict sich das Griechenthum zu seiner weltgeschichtlichen Bedeutung herausbildete, fast verschwindend, seine Volkszahl erscheint gegenüber derjenigen der barbarischen Nationen, mit denen die Griechen sich zu messen hatten, als ein winziger Bruchtheil. Dieses kleine Griechenland aber mit der geringen Zahl seiner Einwohner fühlte sich nur den Fremden, den Barbaren gegenüber als ein Ganzes, und hatte thatsächlich seine Einheit nur in gewissen allgemeinen Zügen der Cultur, im Inneren zerfiel das griechische Land und die griechische Nation in eine Vielheit von Landschaften und Stämmen, in eine Menge von kleinen Staaten, welche, zum Theil mit einem Gebiete von wenigen Quadratmeilen und mit einer Volkszahl von etlichen Tausenden selbständig und selbst feindlich einander gegenüberstanden. Und auch diese Staaten, die zum Theil durch Eroberungen zusammengeschweißt waren, bildeten noch nicht in jeder Hinsicht die letzten Einheiten, sondern gliederten sich wieder in einer größeren oder geringeren Zahl von Stämmen, Geschlechtern, Familien, die in mehr als einer Rücksicht einander gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit und von selbständiger und eigenthümlicher Entwickelung gehabt haben. Freilich dehnte sich das Griechenthum im Laufe der Jahrhunderte über weitere Länderstrecken aus, bedeckte es mit seinen Colonien fast alle Küsten des mittelländischen Meeres, aber gleichwie diese Colonien nicht von einer Einheit ausgingen, bildeten sie unter sich auch keine Einheit und hatten mit dem Mutterlande nur den Zusammenhang,

welcher auch in diesem die Stämme und Staaten an einander band, den bewußten Gegensatz gegen das Barbarenthum, die Gemeinsamkeit der Sprache, die Gleichartigkeit der Verfassung und der Sitten, die Verwandtschaft der Religion.

Sowie aber diese Zerklüftung und Zersplitterung der griechischen Nation letzthin darauf beruht, daß die mannigfaltigen und verschiedenen Anlagen, mit denen sie ausgestattet war, nach individueller Ausbildung rangen, fanden die tausendfachen Kräfte der einzelnen Stämme, Staaten, Geschlechter und Individuen in der Theilung und durch diese den Anlaß und die Nöthigung zur allseitigsten Anspannung und zur durchgreifendsten Entfaltung. Indem jede kleine Einheit selbständig und in sich geschlossen als ein Ganzes dastehn und sich den anderen gegenüber behaupten wollte, mußte sie für die sorgfältigste Pflege aller Keime der Kraft sorgen, von denen manche in einer größeren Gemeinschaft nicht in Anspruch genommen worden wären, mußte jedes der kleinen Ganzen sich seinen eignen Mittelpunkt bilden, und um diesen alle seine Mittel zusammenfassen. Und somit beruht die Größe der griechischen Nation im Gegensatze zu der einheitlichen Massenbewegung, welche die Culturentwickelung der Barbarenvölker bezeichnet und bedingt, darauf, daß in der unendlich vervielfältigten Einzelbewegung alle Keime zur Entfaltung, alle Kräfte zur Geltung, alle Mittel zur Verwendung gelangten.

Es versteht sich von selbst, daß mit den vorstehenden Sätzen nicht etwas Neues hat ausgesprochen werden sollen; was sie enthalten, ist längst allgemein anerkannt und viel weiter ausgeführt und tiefer begründet, als es hier ausgeführt und begründet werden konnte. Auch bedarf es dessen nicht; wohl aber mußte an diese Verhältnisse erinnert werden, weil ihre Aufhebung es begreiflich macht, daß das Griechenthum in einer Periode, wie die jetzt zu besprechende, bei der weitesten Ausdehnung seiner Einflüsse, ja seiner Herrschaft am wenigsten von der ihm eigenthümlichen intensiven Kraft offenbart, daß und warum das Griechenthum in einem Zeitraume, wo seine Cultur fast die ganze Welt durchdrang, am unproductivsten in dem Allen war, worin sein weltgeschichtlicher Beruf bestand.

Alexander der Große hatte dem griechischen Kleinstaatenthum ein Ende gemacht, er hatte die Zerklüftung und Zersplitterung Griechenlands aufgehoben und die charakteristische freie Einzelbewegung in eine der griechischen Nation innerlich fremde Massenbewegung mit einem Ziel und Zweck verwandelt, eine Massenbewegung, deren Impulse von ihm allein ausgehn und der alle Kräfte dienstbar sein sollten. War das Griechenthum erstarkt im Gegensatze zum Barbarenthum, so ging Alexanders Streben auf die Aufhebung dieses Gegensatzes hinaus, so faßte er die Idee eines Weltreiches, in welchem die Sonderentwickelungen der einzelnen Nationen zu einer gemeinsamen Culturentwickelung der Menschheit verschmelzen sollten. Seine Idee ist nie verwirklicht worden. So lange er lebte, hatte er mit der Ausbreitung des Griechenthums und der griechischen Cultur unter den Fremden zu thun, und fand nur für ganz schwache und äußerliche, und eben deshalb nicht grade segensreiche Ansätze und Anfänge der Ausgleichung, wie er sie gedacht hatte, Zeit und Gelegenheit. Mit der Gewalt der Waffen hatte er die fremden Nationen unter das Joch seines Willens gezwungen, hatte er das Griechenthum als siegreiche Macht auf das Barbarenthum zu pfropfen begonnen, ohne daß es ihm möglich wurde, die Culturelemente der unterworfenen Nationen in

ihrer eigenthümlichen Kraft für das Griechenthum fruchtbar zu machen. Gewalt und Kampf hatte die Weltmonarchie Alexanders zusammengetrieben, Gewalt und dreißigjährige wüste Kämpfe ließen nach seinem Tode aus dieser Weltmonarchie jene Monarchien entstehn, in denen seine Feldherrn und Nachfolger im Barbarenlande hellenische Dynastien gründeten. Und mochten diese Dynastien bemüht sein, sich den Eigenthümlichkeiten der ihrem Scepter unterworfenen Nation anzubequemen, mochten die Ptolemaeer in Aegypten sich als Könige nach Pharaonenart von der Priesterschaft inauguriren lassen, sie blieben fremde Herrscher im eroberten Lande, sie blieben Griechen, das Griechenthum die Stütze ihrer Macht; griechische Sprache ward die herrschende aller Gebildeten, griechische Sitte und Cultur die maßgebende; die Barbaren wurden hellenisirt; aber indem die barbarischen Nationalitäten mehr oder minder in dieses ihnen siegend aufgedrungene Hellenenthum aufgingen, verlor hinwiederum das Griechenthum, dessen Stärke in der Beschränkung auf sich bestanden hatte, in dieser, seinem Wesen nicht entsprechenden Ausbreitung in die fremdartigen Massen den eigentlichen Halt seiner Kraft, seine Individualität, verschwamm es wie ein färbender Tropfen in einer anderen Flüssigkeit, ohne gleichwohl sich von den fremden Elementen, mit denen es in Berührung trat, so Viel anzueignen, daß aus dieser Mischung ein originales Neue hätte hervorgehn können.

Wenn die hier mit wenigen flüchtigen Strichen skizzirte Auffassung der Aufgabe, welche dem Griechenthum in dieser Periode zugetheilt war, richtig ist, wenn diese Aufgabe mit einem Worte darin bestand, sich auszubreiten, so dürfen wir uns nicht wundern, daß das Griechenthum, anstatt neue Bahnen seiner eigenen Entwickelung aufzusuchen, auf das reiche und sichere Erbtheil seiner großen Vergangenheit zurückgriff und, indem es die Schätze seiner Cultur und seines Geistes zum Gemeingut der halben Welt machen sollte, daß es sich bemühte, sich seines geistigen Besitzes selbst zu vergewissern. In der That scheint sich das Streben dieser Periode, welches sich am deutlichsten in der Geschichte der Litteratur offenbart, und namentlich Gestalt gewinnt in der Sammlung jener riesenhaften Bibliotheken in Pergamos und Alexandria und in der ganzen allseitigen wissenschaftlichen Thätigkeit, welche sich an den in diesen Bibliotheken aufgespeicherten, fast unübersehbaren Vorrath der Schöpfungen vergangener Jahrhunderte anknüpfte, aus dem Verständniß der Bedingungen zu erklären, durch welche allein das Griechenthum seine damalige Aufgabe erfüllen konnte. „Man sollte lernen und wissen, Gelehrsamkeit und Wissenschaft zu fernerem Wachsthum an Andere mittheilen; Meister und Lehrlinge, die sich kastenartig aus der ungebildeten Menge erheben, die nur mittels einer stetigen Tradition gedeihen, treten an die Stelle der originalen und selbstdenkenden Geister, welche sonst nur als Sprecher mitten in einer urteilsfähigen und gleichgestimmten Nation gewirkt hatten. Ein Trieb zum massenhaften Lesen und Schreiben, Polymathie und Polygraphie sind die Hebel der von Alexander gestifteten Welt, schöpferisches Genie hat in ihr keine Geltung“ [1]). Das ist eigentlich das Entscheidende. Unmittelbarkeit und Genialität war der Grundcharakter aller litterarischen Production Griechenlands von Homer bis auf die attische Beredsamkeit gewesen; Mittelbarkeit und Mangel an Genialität, die einzelne Talente nicht ersetzen können, bezeichnen diese Epoche. An Gelehrsamkeit steht dieselbe unvergleichlich da in der Geschichte der

alten Welt, fast unvergleichlich in der ganzen Weltgeschichte; wohl kann die Litteratur als Ganzes gefaßt auf der Grundlage der Gelehrsamkeit Bedeutendes leisten, aber alle Production wird bewußter oder unbewußter gefärbt von dem Streben, die großen Vorbilder, von deren Werth man innerlich überzeugt ist, zu erreichen, wo möglich zu überbieten. Deshalb braucht man gegen die Litteratur der hellenistischen Zeit nicht ungerecht zu sein, um zu behaupten, daß ihr die Originalität und Frische abgeht, so durchaus im Drama, im Epos und in der Elegie, und selbst das Idyll Theokrits ist eigentlich nur eine sehnsüchtige Reaction gegen die höfische und Schulbildung und Überbildung, aus der es hervorging. Die beste Kraft vereinigt sich auf die Geschichtschreibung, der die Erforschung der Vergangenheit zum Grunde liegt und auf die Philosophie, die das Gewordene und Bestehende zu begreifen und zu erklären berufen ist.

Derselbe Mangel an Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, welcher die Litteratur kennzeichnet, tritt uns fast aus allen Richtungen des damaligen Lebens entgegen. In der Politik war an die Stelle des selbständigen, auf Bürgerschaft und Bürgertugend beruhenden Staatswesens das monarchische Princip getreten, und zwar in seiner schroffsten Form: der Wille und das Interesse der Höfe und Dynastien beherrschte die Bewegung der Nationen; was sich diesem Willen und Interesse dienend unterordnete, fand seine Förderung von oben her, was sich ihm entgegenstellte, ward unterdrückt. Die Demokratien und Oligarchien des Mutterlandes führten ein Scheinleben unter makedonischer Hoheit, ihr Dasein ermangelte des wirklichen Werthes und der Bedeutung, selbst der achaeische Bund ist Nichts als der unfruchtbare Versuch, das alte Staatenthum zu erhalten; nur ganz einzelnen Staaten, namentlich dem handelsreichen und seemächtigen Rhodos war die Fortsetzung einer selbständigen, auf eigener Kraft beruhenden Existenz möglich geworden.

Der religiöse Glaube, schon in der vorigen Epoche vielfach vom Skepticismus benagt und vom Indifferentismus geschwächt, hatte in dieser Zeit fast alle Naivetät, alle Innigkeit verloren, und die Religion war zum leeren Formalismus und Caeremoniengepränge hinabgesunken. „Die persönliche Gestalt der Götter war der Wissenschaft zum Opfer gefallen. Vergebens deutet die stoische Schule die alten Göttersagen in pantheistische Allegorien um, vergebens zieht sich Epikur in den Quietismus blos subjectiver Empfindung zurück; der wachsende Indifferentismus gegen die alte Religion zeigt, daß der innerste Lebensnerv derselben zersetzt und zerfressen war. Die stille, sinnige Lebensgemeinschaft mit der Gottheit war verschwunden, und doch konnte sich das unaustilgbare religiöse Bedürfniß des Volkes bei den kahlen Verstandesresultaten nicht befriedigen [2].“ Hier und da griff man nach den Religionsformen der Fremden, mit denen man sich zu mischen gezwungen war, das Fremde als Unverstandenes, Geheimnißvolles begann seinen Reiz zu üben, einzelne Culte, der Isis, des Mithras u. a. wurden in die griechische Religionswelt eingebürgert, daneben erhob sich Astrologie, Zauberei und Sibyllenwesen und neben der Verstandesaufklärung blühte der krasseste Mysticismus auf. Und gleicherweise war die Sitte und Zucht des Privatlebens, welche auf dem Bürgerthum beruhte, vielfach gelockert, wie sie bereits in der letztvergangenen Zeit sich darstellt, ihres inneren Kerns und ihrer Bedeutung verlustig gegangen, nur die Form des Lebens hatte sich als der Rahmen erhalten, in dem

ein ganz veränderter Inhalt sich bewegte, während der wachsende Hang nach Pracht und Genuß an dem Glanz der Höfe reichliche Nahrung fand und die Bedeutungslosigkeit des individuellen Daseins zum egoistischen Ergreifen jeder Gunst des Augenblicks drängte, und das griechische Volk auch in seinem Privatleben zum Gegenstande herzlicher Verachtung des siegenden Römerthums machte.

Und nun die bildende Kunst. Wäre es nicht ein Wunder zu nennen, wenn in einer solchen Zeit die Kunst Bedeutendes und Neues geschaffen hätte? Die Kunst läßt sich noch weniger als die Litteratur gelehrt behandeln, sie vor Allem will Unmittelbarkeit und Genialität. Die griechische Kunst aber hat während des ganzen Verlaufs ihrer Entwickelung in ganz besonderem Maße mit dem Inhalte des nationalen Lebens im Zusammenhange gestanden, sie ist erstarkt mit dem Erstarken des griechischen Volksthums, sie ist groß geworden mit der politischen Größe der Nation, sie hat sich gestützt auf die freie Kraft des hellenischen Geisteslebens, sie hat die Errungenschaften und alle Tüchtigkeit des Volkes in ihren Werken ideal verklärt und monumental verewigt, sie hat ihren besten und schönsten Inhalt aus dem religiösen Glauben entnommen, ihre erhabensten und reinsten Gestaltungen aus dem lebendigen Götterthum und der lebendig überlieferten Sage. Was blieb ihr jetzt? auf welches Volksthum sollte sie sich stützen, an welcher nationalen Größe sich begeistern? welchen religiösen Glauben sollte sie in sichtbarer Gestalt verkörpern, welchen Thaten im idealen Gegenbilde sagenhafter Heroenherrlichkeit unvergängliche Denkmäler gründen?

Man möge in einer Übersicht über das, was wir von dem thatsächlichen Zustande der bildenden Kunst Griechenlands in der Periode des Hellenismus von der befestigten Herrschaft der neuen Reiche bis zum Beginne der römischen Herrschaft wissen, die Antwort auf diese Fragen suchen.

Um zu keinen Mißverständnissen Anlaß zu geben, muß der folgenden Darstellung eine Bemerkung vorangeschickt werden. Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehn, daß fast keine Epoche der griechischen Kunstgeschichte sich chronologisch scharf mit einem Jahre oder einem Jahrzehnt abgrenzen läßt, fast überall finden wir Übergangserscheinungen, fast überall ragen die Ausläufer der Kunstübung einer älteren Zeit in die Neuschöpfungen der folgenden Periode hinüber. Um aber zu entscheiden, welcher Periode der Entwickelung ein Künstler angehört, müssen wir nicht sowohl nach der letzten Ausdehnung seiner Thätigkeit, als vielmehr darnach forschen, in welchem Boden seine Thätigkeit ihre Wurzeln hat, in welcher Zeit sie ihren Schwerpunkt findet. Da wir dieses einzig berechtigte Princip festgehalten haben, konnte es uns nicht beikommen, Künstler wie Onatas, Hegias, Kritios und Nesiotes, Ageladas und Kanachos, Pythagoras und Kalamis, mögen diese selbst zum Theil noch als rüstige Männer die Zeit der Kunstblüthe nach den Perserkriegen erlebt und in dieser Zeit gearbeitet haben, als Repräsentanten der neuen Periode zu betrachten; sie wurzeln in der alten Zeit, sie waren fertige Männer zur Zeit als Phidias seine ersten Versuche machte, und unstreitig wurden sie berechtigter Weise nach dem Schwerpunkte und Charakter ihrer Thätigkeit als Vertreter der älteren Zeit geschildert. Gleiches muß hier für die Künstler geltend gemacht werden, welche als jüngere Genossen und Schüler der großen Meister der vorigen Epoche die Zeit, von der wir jetzt zu reden

haben, erlebten und im Anfange dieser Periode noch zu wirken fortgefahren haben mögen. Wie lange über den Anfang der 120er Olympiaden hinaus Männer wie die Söhne des Praxiteles, wie die jüngeren Genossen des Skopas, wie die Schüler des Lysippos noch als thätige Künstler wirkten, das wissen wir nicht genau, aber das kann uns deswegen auch gleichgiltig sein, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens und der Charakter ihrer Kunst ohne Frage der vergangenen Epoche angehört, und wir nur bei ganz einzelnen derselben Werke finden, welche, wie die Porträts einzelner Feldherrn und Nachfolger Alexanders, dem Kreise der um die Mitte der 120er Olympiaden neu beginnenden Periode angehören. Nicht also die letzten Ausläufer des verflossenen Zeitraums, sondern dasjenige haben wir in's Auge zu fassen, was neben und nach diesen sich Neues auf dem Grund und Boden der neuen Zeit erhebt.

In Beziehung auf die Kunst unserer Periode steht ein merkwürdiger Ausspruch bei Plinius, welcher der folgenden Untersuchung zum Grunde gelegt werden mag, weil sie an demselben einen bestimmten Halt gewinnt. „Nach der 121. Olympiade hörte die Kunst auf und erhob sich erst wieder in der 156., in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber dennoch berühmt waren.“ Plinius redet von dem Erzguß, und es ist hervorgehoben worden [3]), nicht einmal in Beziehung auf diesen sei der Ausspruch strenge richtig. Dies muß zugegeben, dagegen aber behauptet werden, daß der Ausspruch im höheren und weiteren Sinne wahr sei, mag ihn der Schriftsteller selbst in diesem Sinne verstanden haben oder nicht; er ist richtig und begründet, wenn wir ihn nicht sowohl auf die Kunstübung als auf die Kunstentwickelung beziehn. Die Kunstübung geht ohne allen Zweifel fort, aber eine Fortentwickelung der Kunst tritt uns während dieser ganzen Periode nur an zwei Stätten, in Rhodos und Pergamos entgegen. Ehe dies thatsächlich im Einzelnen belegt wird, muß einem Einwande begegnet werden, welcher, wenn er begründet wäre, dem thatsächlichen Erweise, daß wir aus dem ganzen Zeitraume außer den Werken der rhodischen und der pergamenischen Schule Nichts kennen, an dem sich ein Fortschritt, eine selbständige Entwickelung, ein originales Schaffen der plastischen Kunst offenbarte, den größten Theil seines Werthes nehmen würde. Diesen Einwand erhebt Brunn [4]), indem er die Gründe für den vorstehenden Ausspruch des Plinius nur zum Theil in der Kunstgeschichte, zum anderen Theil in der Geschichte der Litteratur, in der antiken Kunstgeschichtschreibung sucht. Daß die griechische Schriftstellerei über Kunst und Künstler zum großen Theile eben der alexandrinischen Periode angehört, ist richtig, sie bildete einen Theil der gelehrten Bestrebungen, in denen diese Zeit sich hervorthat. „Der Zeitgenossen wird aber, meint Brunn, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121. Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlußpunkte gewählt worden sein. Daß Plinius dann in der 156. Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus

der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst aber ihnen nicht ähnliche Hilfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. grade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwickelung der Kunst anzuschließen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem gewissen Purismus geführt worden waren.“

Diese Stelle mußte ihrer Wichtigkeit wegen ganz mitgetheilt werden, jetzt aber ist zu fragen, in wiefern ist diese Argumentation begründet? Die Hinweisung auf unsere eigene Schriftstellerei über die bildende Kunst der Gegenwart und der Zopfzeit dürfte deren Richtigkeit zweifelhaft erscheinen lassen. Beachten wir denn unsere Zeitgenossen nicht? schriftstellern wir etwa nicht über die Werke eines Cornelius, Kaulbach, Rauch, Thorwaldsen und anderer berühmter Meister der Jetztzeit oder der unmittelbar vergangenen Epoche, wenngleich wir es verständiger Weise nicht wagen, Erscheinungen, die uns so nahe stehn, wie diejenigen fernerer, in Anlässen und Resultaten und in ihrem ganzen Verlaufe übersehbarer Perioden geschichtlich darzustellen? Es ist kaum zu befürchten, daß eine künftige Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts sich über Mangel an gleichzeitiger Überlieferung zu beklagen haben wird, so wenig wie dies bei der Kunst der Renaissance der Fall ist. Und warum soll man glauben, daß dies in der Zeit des Hellenismus anders gewesen sei? Die römische Kunstschriftstellerei läßt Brunn an ihre Gegenwart anknüpfen, die Quellen benutzen, die sie in Rom selbst fand, warum sollte das die Schriftstellrei der hellenistischen Periode nicht ebenfalls gethan haben, wenn sie wirklich bedeutende Werke der Kunst entstehn, wirklich maßgebende und bahnbrechende Genien schaffen und wirken sah? So bar des Selbstgefühles ist keine Zeit, ist auch die Zeit des Hellenismus nicht gewesen, welche die Namen und Werke ihrer Dichter wohl verzeichnete [5]). Was aber unser Verhältniß zur Kunst der Zopfzeit anlangt, mit welchem dasjenige der römischen Kunstschriftstellerei zu der Kunst des Hellenismus in Parallele gezogen wird, so mag zugestanden werden, daß wir der Zopfzeit geringere Aufmerksamkeit schenken als der Periode der älteren Blüthe der Kunst in Deutschland und Italien, aber warum? aus Grille etwa oder aus Flüchtigkeit und Leichtsinn? oder nicht vielmehr deshalb, weil die Werke eben dieser Zopfzeit in Bausch und Bogen der Beachtung weniger würdig, weil sie großentheils unerfreulich, weil sie für die fernere Entwickelung unserer Kunst von keiner positiven Bedeutung sind, sondern vielmehr überwunden werden mußten, wenn wir zu einer frischen Erhebung der Kunst gelangen wollten. Wohl möglich, daß die römischen Kunstschriftsteller „bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die frühere höchste Entwickelung der Kunst anzuschließen“, die Kunst des Hellenismus aus ähnlichen Gründen weniger beachteten und schätzten. Denn daß dieser Zeitraum kunstleer und kunstlos gewesen sei, kann nur der behaupten wollen, der gegen offenkundige Thatsachen die Augen absichtlich verschließt; wohl aber mag man glauben, daß diese Kunst bei aller Regsamkeit ihres Betriebes im Ganzen wenig bedeutend, wenig erfreulich, wenig originell gewesen sei, und dafür findet sich außer in dem Schweigen gleich-

zeitiger und späterer schriftlicher Quellen ein starker Beweis noch in dem Umstande, daß auch die plastische Kunst der folgenden Zeit sich zu derjenigen unserer Epoche verhält wie die Kunst der Gegenwart zu derjenigen der Zopfzeit. Die Architektur der Diadochenperiode hat eine Entwickelung, sei diese wie sie sei; es gehört ihr die reiche und prächtige Ausbildung der korinthischen Ordnung, und es gehört ihr ferner die Fortbildung des Gewölbebaues an; sie darf sich einer neuen und großartigen Gestaltung der Wohnräumlichkeiten, und wahrscheinlich auch der Herstellung einiger neuen Arten von Gebäuden rühmen, und sie ist es wiederum, welche in der Anlage ganzer Städte nach einem Plan und in einem Stil bisher Unerhörtes und Ungeahntes schuf, sie ist es endlich, welche fremdländische Bauformen auf griechischen Boden einführte [6]). Auch von diesem Allen ist unsere litterarische Kunde lückenhaft und oberflächlich, aber was die Architektur dieser Periode Neues und Bedeutendes schuf, das war die Grundlage der ferneren Entwickelung, das finden wir wieder, sei es nachgeahmt, sei es weiter entwickelt, in den Bauten der römischen Epoche. Gleiches gilt von der Poesie dieser Epoche, welche, denke man über dieselbe wie man will, zum allergrößten Theile das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden ist, Ähnliches von der Malerei, deren Einflüsse auf die römische an den Gemälden Pompejis und Herculaneums immer klarer und in immer weiterem Umfange nachgewiesen werden. Wo aber ist denn die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik? Wo sind denn die Elemente der späteren Sculptur der römischen Zeit, die sich nicht entweder aus dem Zurückgehn auf die Schöpfungen der Blüthezeit der griechischen Kunst oder aus einer eigenthümlichen originalen Gestaltung auf der Grundlage des römischen Nationalcharakters und der Zeit- und Culturverhältnisse der römischen Epoche ableiten lassen, und die zu verstehn wir auf Vorbilder und Anstöße aus der Zeit schließen müßten, von der wir reden? Wenn nicht Alles täuscht, so sind derartige Elemente nur in einer Richtung zu erkennen, in der historischen Kunst, deren Keime, wie wir sahen, allerdings in der lysippischen Kunst und deren erste Ausbildung in einem Werke des Euthykrates liegen, deren eigentliche Gestaltung aber als das Eigenthum einer Kunstschule unserer Epoche, der pergamenischen, nicht angefochten werden soll. Was immer sonst die griechische Kunst der römischen Zeit und was die eigenthümlich römische Kunst hervorbrachte, das ruht auf der Grundlage der Schöfungen der griechischen Kunst zwischen Perikles und Alexander, oder es ist ganz neu und nur aus sich selbst zu erklären.

Nach Zurückweisung des Einwandes, daß die Geringfügigkeit dessen, was wir von Kunst und Kunstwerken außer auf Rhodos und in Pergamos finden, nur scheinbar sei und auf mangelhafter Überlieferung beruhe, wenden wir uns jetzt zur Rundschau in Griechenland, um an den Thatsachen die Richtigkeit des plinianischen Ausspruches: die Kunst hatte aufgehört, in dem oben angegebenen Sinne, zu prüfen.

Natürlich wenden wir den Blick zuerst auf die großen Pflegestätten der Plastik in den vergangenen Perioden. Es wurde schon im vorigen Buche darauf aufmerksam gemacht, daß die Kunstblüthe in Sikyon und der ganzen Peloponnes mit der Schule des Lysippos im Anfange der Periode, in der wir stehn, ihr Ende

erreichte, und zwar für immer. Hier ist an diese Thatsache einfach zu erinnern mit dem Beifügen, daß wir einen Künstler aus Sikyon kennen, der nicht unwahrscheinlicher Weise als dieser Periode angehörig betrachtet wird. Es ist dies Menaechmos[7]), der über Kunst und (wenn es derselbe Mann ist) über politische Geschichte schriftstellerte, und von dessen künstlerischen Werken wir einen wahrscheinlich von einer Nike zum Opfer niedergedrückten Stier kennen, einen Gegenstand, der sich nicht selten in Reliefen und auch statuarisch erhalten hat[8]). Ein paar andere sikyonische und einen argivischen Künstler, deren Zeit wir nicht wissen, dürfen wir um so wahrscheinlicher dem Ende der vorigen oder dem Anfange dieser Periode zurechnen, da sie Athletenbildner waren, die Athletensiegerstatuen aber von Alexanders Zeit an sehr selten wurden und mit der Eroberung Korinths am Ende unserer Periode gänzlich aufhörten[9]). Im Übrigen wissen wir selbst von bloßem Betriebe der bildenden Kunst in Sikyon, Argos und in der ganzen Peloponnes Nichts; der Kunsthandel von Sikyon nach Alexandria, der in ein paar Stellen alter Autoren erwähnt wird, beweist für fortgehende Kunstproduction Nichts, und hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Arbeiten berühmter älterer Meister, namentlich Maler, von denen allein er nachweisbar ist, beschränkt.

In Athen sieht es um diese Zeit nicht besser aus, obwohl Athen noch einmal nicht unbedeutende Künstler hervorbringen sollte, deren Werke zum Theil noch Gegenstand unserer Bewunderung sind; diese aber gehören der folgenden Periode an, aus unserem Zeitraume ist nicht ein einziger namhafter attischer Künstler bekannt. Allerdings wurde in der Diadochzeit in Athen nicht wenig gebaut, aber von Fremden; die Könige Ptolemaeos II., Attalos I. und Eumenes, und gegen das Ende der Periode Antiochos Epiphanes (Ol. 153) schmückten Athen mit neuen öffentlichen Gebäuden, zu denen auch der sogenannte Thurm der Winde von dem Kyrrhestier Andronikos gehört, ein noch erhaltenes achteckiges Gebäude[10]), welches im Innern eine Wasseruhr enthielt und auf dem Knauf seines Daches einen Triton als Wetterfahne trug, der mit einem Stabe auf die in Relief auf den acht Seiten des Bauwerks angebrachten Bilder der Winde hinwies. Diese Winde oder Windgötter sind nicht übel charakterisirt: Boreas (der Nord) als rauhhaariger und dichtbekleideter Alter, der aus einem Gefäße Schloßen ausschüttet, Zephyros (West) dagegen als milder Jüngling, der Blumen aus dem Bausch seines Gewandes ausstreut u. s. f.; aber nicht allein in der Ausführung sind diese Reliefe roh, sondern auch die Composition der horizontal schwebenden geflügelten Gestalten ist ungeschickt und ungefällig. Ungleich bedeutender sind andere plastische Werke gewesen, mit welchem Athen in dieser Periode bereichert wurde, nicht aber durch einheimische Künstler, sondern abermals durch die Weihungen der fremden Fürsten, besonders der pergamenischen, unter deren Gaben sich namentlich vier Statuengruppen auszeichnen, die Attalos I. von Pergamos auf die Akropolis schenkte und auf die bei der Betrachtung der pergamenischen Kunst zurückgekommen werden soll. Daß dagegen ein einheimischer Kunstbetrieb mehr als ganz untergeordneter und handwerksmäßiger Art, dergleichen allein für die in Masse fabricirten Ehrenstatuen (oben S. 140 f.) in Betracht kommt, in Athen lebendig gewesen sei, wissen wir eben so wenig, wie wir von dem in der Peloponnes etwa noch fortdauernden Kunde besitzen, und mit bester Überzeugung werden

wir annehmen dürfen, daß irgend Nennenswerthes in Attika in diesem Zeitraume so wenig entstand, wie in Sikyon und Argos.

Gehn wir weiter und wenden wir uns den Städten zu, in denen zu irgend einer früheren Priode die Kunst in namhafter Weise geübt worden ist, überall dasselbe Schauspiel. Wir kennen nicht einen Künstler aus Aegina, Messene, Theben, Arkadien, von den Inseln, aus Unteritalien, den in diese Periode anzusetzen wir bestimmten Grund hätten, und wenn denn unter den chronologisch nicht bestimmbaren Künstlern, welche der vorrömischen Epoche angehört zu haben scheinen, der eine und der andere in diesem Zeitraume lebte, ja, wenn sie alle demselben angehört haben sollten, was in keiner Weise wahrscheinlich ist, so sind alle diese Künstler von so untergeordneter Bedeutung, daß sie höchstens die Thatsache beweisen würden, die wir von vorn herein bereitwillig angenommen haben, daß nämlich in dieser Zeit in Griechenland der Betrieb der Kunst keineswegs stillgestanden habe.

Ob und in wiefern sich diese Annahme auch auf Makedonien ausdehnen lasse, müssen wir dahin gestellt sein lassen, bestimmte Kunde von der Kunstliebe der makedonischen Fürsten und von der Förderung der Kunst durch dieselben besitzen wir nicht, auch kennen wir den Namen nur eines makedonischen Künstlers (Lysos, s. SQ. Nr. 2062), den wir als Verfertiger einer olympischen Siegerstatue in unsere Periode zu setzen einigen Grund haben. Als Kunstfreund dagegen wird Pyrrhos von Epeiros, der Eidam Agathokles' von Syrakus genannt, und der nicht unbeträchtliche Kunstbesitz von Ambrakia wird hervorgehoben, ohne das jedoch bezeugt würde, derselbe beruhe auf gleichzeitiger Production oder habe Kunstwerke umfaßt, welche sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhoben. Ähnliches wie von Pyrrhos gilt von den Gewalthabern von Syrakus Agathokles und Hieron II., auch sie sind Freunde und Förderer der Kunst; in wiefern dieselbe aber unter ihrem Schutze mehr als Gewöhnliches leistete, das können wir aus den Nachrichten über einen syrakusaner Künstler dieser Zeit, Mikon [11]), der zwei Statuen des Hieron, darunter die eine zu Roß verfertigte, welche nach dessen Tode (Ol. 141. 1, 216 v. u. Z.) in Olympia aufgestellt wurden und der ferner eine Nike auf einem Stier bildete, nicht ermessen, höchstens vermögen wir aus denNachrichten von diesen und noch zweien anderen Statuen des Hieron in Olympia zu schließen, daß die Porträtbildnerei in Syrakus in einigermaßen schwunghaftem Betriebe sich befand.

Der einzige selbständige griechische Staat, wo wir die Kunst in wirklichem Flor finden, ist Rhodos. Rhodos hat in dieser Periode eine Kunstschule im eigentlichen Sinne des Wortes, zahlreiche, theils litterarisch, theils inschriftlich überlieferte Künstlernamen verbürgen uns einen lebhaften Betrieb der Kunst, und theils auf Rhodos, theils unter dem Einflusse seiner Bildnerschule entstandene Monumente wie der Laokoon und der s. g. farnesische Stier, die wir immer zu den Werken des ersten Ranges zählen werden, zeigen uns die hohe Bedeutsamkeit dieser einzeln hervorgetriebenen Kunstblüthe, über welche das Nähere in einer eigenen Darstellung berichtet werden soll.

Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die glücklich von Griechenland abgeschlagene Invasion der Gallier, welche der pergamenischen Kunst wichtige Gegenstände lieferte, auch in anderen Theilen Griechenlands die Kunst angeregt hat. Von den zu den Siegen über die Gallier in Beziehung stehenden Kunst-

werken, auf deren einige wahrscheinlich einige erhaltene, hochberühmte Sculpturen als auf ihre Vorbilder zurückgehn, wird weiterhin insbesondere zu handeln sein.

Wenn wir nun bei unserer Rundschau in den Städten Griechenlands und in den Fürstenthümern zweiten Ranges die bildende Kunst nur in sehr bescheidener Weise ihr Dasein fristend fanden, so werden wir erwarten, an den Höfen der großen Reiche, an denen sich in der Zeit des Hellenismus das ganze politische und geistige Leben Griechenlands concentrirte, die Kunst in desto lebhafterem Aufschwung und in desto erfolgreicherem Schaffen zu finden. Mögen auch hier die Thatsachen reden. Wir wenden uns zuerst an den Ptolemaeerhof von Alexandria, der alle übrigen an Glanz und Macht und an Liebe für Litteratur und Wissenschaften übertraf.

Alle Ptolemaeer bis auf den siebenten (Physkon), der am Ende unserer Periode (Ol. 158. 3, 145 v. u. Z.) den Thron bestieg, waren Gönner und Förderer der bildenden Künste wie der Wissenschaften. Unter Ptolemaeos I. lebten Maler wie Apelles und Antiphilos am alexandrinischen Hofe, und auch sonst sind die Namen etlicher alexandrinischer Maler bekannt; von bedeutenden Bildhauern, die in Alexandria gelebt haben, selbst von solchen, die mit dem Mittelpunkte ihrer Thätigkeit der vorigen Periode angehören, erfahren wir Nichts, und eben so wenig ist uns auch nur ein einziger in der Hauptstadt oder im Reiche der Ptolemaeer einheimischer Bildhauer selbst nur dem bloßen Namen nach bekannt. Dennoch können wir nicht zweifeln, daß sich in Alexandria eine rege Thätigkeit der plastischen Kunst entfaltete, aber bemerkenswerth ist es, daß fast ohne Ausnahme Alles, was wir von derselben im Einzelnen wissen, sich auf die Ausstattung von vergänglichen Prachtbauten und von prunkenden Hof- und Cultfesten bezieht. Eine ausführliche Schilderung dieser Prachtbauten und Festaufzüge, wie sie sich aus antiken Berichten entwerfen läßt, würde hier wenig am Orte sein, einige Andeutungen aber mögen fühlbar machen, in welchem Umfang und in welcher Weise die plastische Kunst für diese Zwecke verwendet wurde. Bei einem Adonisfeste, welches Arsinoë, die Gemahlin Ptolemaeos' II. (v. Ol. 124. 1—133. 3, 284—246 v. u. Z.), veranstaltete, sah man in einem prachtvoll decorirten laubenartigen Bauwerke die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten lagernd, umspielt und umschwebt von vielen kleinen, automatisch bewegten Eroten nebst zweien Adlern, welche Ganymedes emportrugen, Alles aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und sonstigen kostbaren Stoffen hergestellt (s. SQ. Nr. 1989). Noch unendlich reicher ausgestattet aber war ein Festzug, welchen Ptolemaeos II. selbst allen Göttern, namentlich dem Dionysos veranstaltete, und den uns Kallixenos (bei Athenaeos 5, 196 ff. SQ. Nr. 1990) ausführlich beschreibt.

In diesem Festzuge wurden außer mancherlei überschwänglich kostbarem Prachtgeräth fast unzählbare, zum Theil automatisch bewegliche, zum Theil kolossale Statuen und Gruppen auf prächtigen, von Menschen gezogenen Wagen aufgeführt, so z. B. ein kolossaler Dionysos von hundertachtzig, ein ebenfalls kolossales Bild der Amme des Gottes, Nysa, von sechzig Männern gezogen, sodann Gruppen verschiedener Art und Bedeutung, namentlich aus dem Mythenkreise des Dionysos, aber auch solche, die zur Verherrlichung des Festgebers dienten, wie z. B. eine Gruppe, welche Ptolemaeos von der Stadtgöttin Korinths

und von der „Tapferkeit“ (Arete) bekränzt zeigte. Auch in dem Prachtzelt, welches der König bei Gelegenheit dieses Festaufzugs innerhalb der Mauern der königlichen Burg erbauen ließ, und welches in jeder Beziehung eine unerhörte Pracht entfaltete, fehlte es nicht an reichem plastischen Schmuck. Vor den Pfeilern der Eingangshalle standen einhundert marmorne Statuen „der ersten Künstler“ (etwa Copien nach den berühmtesten Meistern?), während in sechszehn Grotten eines oberen Stockwerkes, seltsam und puppenhaft genug, Gastmäler lebendig scheinender dramatischer Figuren, die in wirklichen Gewändern erschienen, dargestellt waren. Der Verwandtschaft mit dem Festaufzuge Ptolemäos' II. wegen mag hier auch gleich der Triumphzug Antiochos' IV. Epiphanes (Ol. 153. 1, 168 v. u. Z.) aus der Beute Ptolemaeos' Philometors Erwähnung finden, in dem man in theils vergoldeten, theils mit goldgewirkten Gewändern angethanen Statuen Bilder aller Götter, Daemonen und Heroen aufgeführt sah, die irgendwo Verehrung gefunden hatten oder von denen irgend eine Sage bekannt war, und zwar nicht bloße Einzelbilder, sondern Darstellungen der Mythen und Sagen selbst nebst allerlei Personificationen von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Mittag und Morgenröthe und dergleichen mehr (s. SQ. Nr. 1991). Dem Prachtzelt des zweiten Ptolemaeos aber steht das riesenhafte mit vierzig Ruderreihen versehene Prachtschiff Ptolemaeos' IV. würdig zur Seite, eine Welt von Glanz und Prunk für sich und auch mit plastischem Schmuck verziert, der zwar, wie z. B. der goldene Fries mit mehr als ellengroßen Hochreliefen von Elfenbein aus den kostbarsten Stoffen bestand, aber nach dem ausdrücklichen Zeugniß unseres Berichterstatters (Athen. 5, 204 f. cap. 38. SQ. Nr. 1986) mittelmäßig in Hinsicht auf die Kunst war. Ein anderes Gemach war als Tempel der Aphrodite behandelt und enthielt eine Marmorstatue der Göttin, während abermals ein anderes die Porträtstatuen der königlichen Familie, ebenfalls aus Marmor gemeißelt, umfaßte.

Wenngleich wir nun auch nicht annehmen, daß der Bildkunst in Alexandria nur Aufgaben wie die eben besprochenen gestellt wurden, wenngleich wir im Gegentheile glauben, daß ihr bei dem Ausbau der gewaltigen und prachtvollen Stadt mit ihren Tempeln und Hallen, ihrer Riesenburg Brucheion und ihren sonstigen Palästen ein großes und weites Feld des Wirkens im monumentalen Sinne eröffnet wurde, ja wenn wir bereit sind, den Glanz dieser monumentalen Werke einigermaßen nach demjenigen der vergänglichen Pracht des geschilderten Zeltes und Schiffes zu bemessen, so muß es uns doch im höchsten Grade über den innerlichen Werth dieser Leistungen bedenklich machen, daß sich von ihnen weder irgendwelche Kunde erhalten hat noch irgendwo ein Einfluß auf spätere Kunstentwickelungen sich fühlbar macht. Dies Bedenken wird nicht wenig gesteigert durch den Hinblick auf den zerrüttenden Einfluß, den eine Knechtung der Kunst unter die Launen üppiger und übersättigter Herrscher auf ihre Richtungen und Bestrebungen nothwendig ausüben mußte, und dies Bedenken wird nur zum allerkleinsten Theil gehoben durch den Hinblick auf ein paar Porträtbüsten Ptolemaeos' I. und der Berenike, deren Entstehung in dieser Zeit überdies unerwiesen ist und auf etliche große Prachtkameen, die ebenfalls Porträts, und zwar die Ptolemaeos II. und der ersten und zweiten Arsinoë enthalten [12]), Werke, denen das Verdienst vollendeter Technick nicht abzusprechen ist, die aber am allerwenigsten für das beweisen können, worauf es vor Allem ankommt, dafür nämlich, daß die

Kunst Originalität und Genialität, daß sie große treibende Gedanken und frische Schöpferlust gehabt habe. Wo aber diese eigentlichen Lebenselemente der Kunst fehlen, da ist mit technischer Fertigkeit und selbst Meisterlichkeit wenig gewonnen, ja es darf behauptet werden, daß grade die vollkommene Herrschaft über alle technischen Mittel und in Folge ihrer die Leichtigkeit der Production ein gefährliches Erbtheil für die Kunst in Zeitläuften sei, wo sie dienstbar geworden ist und ihre Aufgaben von außen her erhält. Denn während die Hingebung an technische Mühen und Anstrengungen bei dem producirenden Künstler immer einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, von künstlerischer Überzeugung und von sittlichem Ernst bedingt, setzt die Leichtigkeit der Production eine Menge von untergeordneten Kräften in Bewegung, die, um Geld und Ehre zu verdienen, sich dienstwillig jeder Aufgabe unterziehn, wenn sie auch die trivialste und geschmackloseste wäre, und welche tüchtigeren, herberen, bewußteren Künstlernaturen das Schaffen in der Richtung, wohin sie der Genius treibt, nur zu erschweren vermögen.

Alexandria, der Mittelpunkt des Geisteslebens, der Wissenschaft und Litteratur in der Periode des Hellenismus hat, das werden wir nach dem Vorstehenden zu sagen wohl berechtigt sein, keine selbständige Kunstschule erzeugt, hat keine Plastik besessen, welche sich über das Niveau des künstlerischen Handwerks erhob.

Man hat den Grund hievon in dem besonderen Umstande suchen zu müssen geglaubt [13]), daß in Aegypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemaeer, obwohl Griechen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mußten, eine Umgestaltung nur allmälig einzuleiten. Aber diese Annahme ist schwerlich gerechtfertigt; denn nicht allein sind die wenigen erhaltenen Kunstwerke, von denen gesprochen wurde, rein griechisch, sondern auch die Ptolemaermünzen zeigen bis auf die letzten Zeiten kaum eine Spur des Aegyptischen in den Gegenständen oder Formen der Typen, während die Nomenmünzen (diejenigen der einzelnen Gaue Aegyptens) das Nationale als Grundlage in größerem oder geringerem Grade mit Hellenischem verschmolzen zeigen. Ganz griechisch waren auch die Darstellungen in den oben besprochenen Festaufzügen, der Cultus blieb bis auf einige fremde Elemente griechisch, griechisch war die Sprache, die Litteratur, die Bildung, die Verwaltung, kurz Alles, was von dem Ptolemaeerhofe direct ausging und mit demselben in Berührung kam. Und wir sollten annehmen, die Ptolemaeer haben sich in Betreff der ihnen dienstbaren bildenden Kunst den nationalen Ansprüchen gefügt? Es ist in der That nicht wohl abzusehn, was zu einer solchen Annahme berechtigte und ebensowenig, wodurch dieselbe nöthig werden sollte, da der Geist der Zeit den Verfall der Kunst hinreichend erklärt, und da dieser Erklärungsgrund nicht nur für Alexandria, sondern für die anderen Reiche in gleicher Weise genügt, in denen, mit alleiniger Ausnahme des pergamenischen, die Zustände der Kunst wesentlich dieselben waren.

Wir können uns hievon mit Wenigem überzeugen. Auch unter den Königen des syrischen Reiches, den Seleukiden, sind Seleukos I. und II. und Antiochos III. und IV. Freunde und Förderer der bildenden Künste. Die Erbauung der großen und überaus prächtigen Hauptstadt Antiocheia am Orontes, welche, eigentlich aus

vier mit eigenen Mauern umgebenen Städten bestehend, Ol. 119. 4 (300 v. u. Z.) gegründet, erst von Antiochos IV. Ol. 151. 1—154. 1, 176—164) vollendet wurde, sowie die Gründung der zahlreichen anderen griechischen Städte im syrischen Reiche, bot der künstlerischen Thätigkeit das weiteste Feld, und daß auch der Plastik bedeutende und mannigfaltige Aufgaben gestellt wurden, wird durch die Nachrichten über nicht wenige Götterbilder, welche für die neuen Tempel der Stadt und des eine Meile von der Stadt belegenen apollinischen Heiligthums und Lustortes Daphne verfertigt wurden, verbürgt. Gleichwohl sind uns außer dem Athener Bryaxis (oben S. 66 f.), dessen Apollonstatue in dem Tempel von Daphne übrigens schwerlich erst in dieser Zeit und für diesen Ort gemacht, sondern später dahin versetzt wurde und außer dem Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, dessen Tyche von Antiocheia wir bereits (oben S. 117) näher kennen gelernt haben, keine der Bildner, welche in und für Antiocheia oder die Seleukiden thätig waren, auch nur dem Namen nach bekannt. Es erklärt sich dies wenigstens zum Theile daraus, daß man sich für die neuen Götterbilder mit Nachahmungen der Muster aus früherer Zeit begnügte, an welche sich begreiflicher Weise ein weit geringerer Ruhm der Verfertiger anküpfte, als an neue und originale Schöpfungen, so daß, wenngleich die damalige Zeit ihre Künstler hoch halten mochte, die Kunstgeschichtschreibung der späteren Jahrhunderte es nicht der Mühe werth achtete, die Namen dieser Copisten und Nachahmer aufzubewahren. So wird beispielsweise von der Statue des Zeus, welche Antiochos IV. zu Daphne aufstellte, überliefert, daß sie in Stoff und Form eine genaue Nachbildung des Zeus des Phidias sein sollte, obgleich uns Münzen mit Darstellungen dieser Statue bezeugen, daß Phidias' große Schöpfung eine, damals vielleicht nicht einmal allgemein empfundene Umwandlung im Sinne des Theatralischen und Effectvollen erlitten hatte [14]). Daneben verbürgt uns die Beschreibung des oben erwähnten gewaltigen Triumphzuges, den Antiochos IV. veranstaltete, daß auch in Antiocheia wie am Hofe der Ptolemaeer die Kunst der Herrscherlaune und Prachtliebe unterworfen war, zur Massenproduction vergänglicher Werke gemißbraucht und somit zum Handwerk hinabgedrückt wurde. Fassen wir diese Thatsachen zusammen, so werden wir unfehlbar zu der Überzeugung gelangen, daß die bildende Kunst im syrischen Reiche so wenig wie im aegyptischen die rechte Pflegestätte fand, wo sie, heilig gehalten und mit würdig großen Aufgaben betraut, sich mit neuer Frische und Kraft hätte erheben und Werke schaffen können, welche für ihren Entwickelungsgang bestimmend und bedeutend geworden wären. Ist das aber nicht der Fall, so werden wir uns auch einer speciellen Angabe und Besprechung der plastischen Kunstwerke in Antiocheia, über die wir in späten Quellen diese und jene Notiz finden, überheben dürfen.

Und so gelangen wir zu dem einzigen Königreiche dieser Zeit, welches neben dem einzigen Freistaate Rhodos in dieser Periode eine eigene, selbständige Kunst besaß, dem pergamenischen. Schon seit Alexanders Zeiten war Griechenland von gallischen Völkerschwärmen, welche bekanntlich auch Italien überschwemmt und Rom besetzt und gebrandschatzt hatten (Ol. 97. 3, 390 v. u. Z.), bedroht; im ersten Jahre der 125. Ol. (280 v. u. Z.) war diesen Galliern das makedonische Heer unter Ptolemaeos Keraunos erlegen, ein Jahr darauf hatten sie, von Sosthenes vorübergehend vertrieben, zum zweiten Male sich auf Griechenland gewälzt, in

das sie, die tapfer vertheidigten Thermopylen umgehend auf demselben Wege, den einst Ephialtes die Perser geführt hatte, siegreich vordrangen, überall, besonders in Aetolien Verwüstung und Schrecken verbreitend, bis sie bei Delphi durch Kälte und Hunger und das Schwert der Griechen eine schwere Niederlage erlitten, welche man als auch in der bildenden Kunst verherrlichte, rettende That Apollons selbst betrachtete. Ein anderer gewaltiger Haufen überzog Thrakien, gelangte bis Byzanz und setzte endlich von König Nikomedes I. von Bithynien gerufen und geführt Ol. 125. 3 nach Asien über, wo er auf's neue den Schrecken des gallischen Namens verbreitend, den Hellespont, Aeolis und Jonien nicht minder wie das Binnenland plündernd, am Flusse Halys seine Hauptniederlassung fand und von allen Völkern und Reichen diesseit des Taurus Tribut empfing. Nur Attalos I. von Pergamos verweigerte diesen Tribut und ihm gelang es in einer großen und vielgefeierten Schlacht bei seiner Hauptstadt (wahrscheinlich Ol. 137. 3, 229) die furchtbaren Feinde zu besiegen und sie zu zwingen, die Küste verlassend sich in der nach ihnen Galatien genannten Landschaft anzusiedeln. In diesem Siege lagen die Keime der pergamenischen Kunstblüthe, und Attalos, welcher nach diesen Begebenheiten den Königstitel annahm, ist der erste, welcher auch diese Keime pflegte. Dieses und zugleich die Auffassung seiner Kämpfe gegen die von Westen hereingebrochenen Barbarenhorden als nationale Thaten, welche sich mit den Kämpfen und Siegen Griechenlands gegen die Barbaren des Ostens füglich vergleichen ließen, verbürgen uns seine Weihgeschenke in Athen, welche in vier Gruppen die Siege der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon und des Attalos über die Gallier darstellten. Auf die aller Wahrscheinlichkeit nach erhaltenen Reste dieser Gruppen soll unter der pergamenischen Kunst im folgenden Kapitel näher eingegangen werden. Hier sei nur im Allgemeinen bemerkt, daß aus der plastischen Verherrlichung von Attalos' Gallierkämpfen, denen sich später solche seines Nachfolgers Eumenes II. gesellten, sich in Pergamos die Historienbildnerei im eigentlichen Wortsinn entwickelte, ein Neues, dieser Periode Eigenthümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.

Diese Historienbildnerei in Pergamos aber und die Schöpfungen der rhodischen Kunst sind die beiden schönsten Blüthen der Plastik in der Epoche des Hellenismus. Dieselben sollen zum Gegenstande einer eingehenden Betrachtung in den nächstfolgenden Capiteln gemacht, und es soll versucht werden, sie in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit darzustellen, die wir in jedem Falle hoch anschlagen müssen, während die weiteren verbürgten und vermutheten Werke dieser Zeit in einem eigenen Schlußcapitel zusammengestellt und erörtert werden sollen. Ehe wir aber an die Einzelbetrachtung gehn, wird zum Schlusse dieser allgemeinen Übersicht die Frage gerechtfertigt sein, ob man eine Zeit wie die im Vorstehenden geschilderte, welche, im Besitze aller äußeren Mittel, die zur Entfaltung des großartigsten Kunstbetriebes nöthig sind, doch bei aller Regsamkeit und aller Massenproduction hauptsächlich nur an zwei Orten und an diesen unter besonderen Bedingungen neue Bahnen der Kunst zu finden, neue Ziele zu erreichen vermochte, anders nennen darf als eine Zeit der Nachblüthe der Kunst?

ERSTES CAPITEL.

Die Kunst von Pergamos.

„Mehre Künstler, sagt Plinius (34, 84), bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb.“ So höchst allgemein leider diese Nachricht gehalten ist, bildet sie dennoch den Eckstein der Untersuchungen über die historische Bildnerei von Pergamos, nur ist es vor Allem nöthig, die Chronologie der in ihr berührten Thatsachen festzustellen. Von dem großen Galliersiege des ersten Attalos und von seinem wahrscheinlichen Datum (Ol. 137. 3, 229 v. u. Z.) ist am Schluß des vorigen Capitels die Rede gewesen; derjenige Eumenes aber, dessen Schlachten gegen die Gallier Plinius als weiteren Gegenstand der pergamenischen Künstler nennt, kann nicht der erste, sondern muß der zweite dieses Namens gewesen sein (von Ol. 145. 4—Ol. 155. 2, 196—158 v. u. Z.), welcher nach langen Kämpfen gegen die mit Prusias von Bithynien verbündeten Gallier, Kämpfen, die ihn an den Rand des Verderbens brachten, im 3. Jahre der 153. Ol. (166 v. u. Z.) endlich die Gallier vollkommen besiegte [15]). Die von Plinius erwähnten Begebenheiten liegen also mehr als 60 Jahre aus einander, und da wir allen Grund haben, anzunehmen, daß die auf dieselben bezüglichen Kunstwerke mit ihnen wesentlich gleichzeitig waren, so werden wir dadurch gezwungen, auch unter den von Plinius genannten Künstlern zwei Gruppen, eine ältere und eine um zwei Menschenalter jüngere zu unterscheiden. Nur ist es nicht leicht zu sagen, welche von den vier genannten Meistern der älteren und welche der jüngeren Gruppe angehören, da wir sonsther Weniges von ihnen wissen. Isigonos und Antigonos sind im Übrigen gänzlich unbekannt, Stratonikos, der als Caelator zu den berühmtesten Meistern gehört, wird von Plinius an einer anderen Stelle unter den Künstlern genannt, welche Philosophenstatuen gemacht haben und durch gleichmäßige Tüchtigkeit mehr als durch ein einzelnes hervorragendes Werk bekannt waren. Neben ihn stellt sich nach seiner Bedeutsamkeit als Bildner Phyromachos, welcher allein ziemlich unzweifelhaft zu der älteren Gruppe der vier Künstler zu rechnen ist [16]). Denn von ihm wird eine Statue des Asklepios besonders gerühmt, welche in einem Tempel im Haine Nikephorion bei Pergamos stand, aus dem sie bei seiner Invasion in Pergamos in dem Kriege zwischen Prusias I. von Bithynien und Attalos I. der erstere raubte [17]). Die in älterer Zeit mehrfach wiederholte Ansicht, Phyromachos habe in dieser Statue zuerst das Ideal des Asklepios, wie es in den erhaltenen Werken als typisch erscheint, festgestellt, ist schon früher (Bd. I. S. 242 und S. 250) als unwahrscheinlich angesprochen und es ist die Behauptung aufgestellt worden, daß das Ideal des Asklepios ungleich wahrscheinlicher der Schule des Phidias angehöre. Es ist aber auch von dieser Vermuthung abgesehn nicht glaublich, daß ein an so vielen Orten Griechenlands seit alter Zeit in hohem Cultusansehn stehender Gott wie Asklepios erst in dieser Spätzeit zu seiner künstlerischen Durchbildung gelangt wäre, und Alles was wir sonst von dieser Periode wissen nöthigt uns vielmehr zu der Annahme, daß

in ihr selbst solche Künstler, die mit originalem Erfindungsgeiste ausgestattet, in den ihrer Zeit gemäßen Aufgaben Neues zu gestalten vermochten, auf dem Gebiete des göttlich Idealen sich schwerlich getrauten, die Musterbilder der früheren Perioden zu überbieten. Immerhin aber mag der Asklepios des Phyromachos unter den Götterstatuen dieser nachahmenden Periode eine ehrenvolle Stelle eingenommen haben und eine knieende Statue des Priapos, die wahrscheinlich demselben Künstler angehört, zeigt uns, daß er, wenngleich nur reproducirend, sich an Gegenstände wagte, deren gelungene Darstellung eine nicht gewöhnliche künstlerische Begabung voraussetzt.

Doch zurück zu den Hauptwerken der pergamenischen Künstler, den Gallierschlachten. Es ist nicht genug zu beklagen, daß Plinius uns über die Art dieser Arbeiten, über ihre Aufstellung und namentlich auch über ihre Zahl vollständig im Unklaren läßt. Doch ist eine Mehrheit von Darstellungen, abgesehn davon, daß Plinius von Schlachten des Attalos und Eumenes in der Mehrzahl redet, auch für die unter Attalos und die unter Eumenes entstandenen Werke aus verschiedenen Gründen, welche im Folgenden einleuchten werden, wahrscheinlich.

Es wurde schon früher der Weihgeschenke des Attalos auf der Akropolis von Athen, unter denen sich die Darstellung einer Gallierschlacht befand, Erwähnung gethan, hier ist der Ort, zunächst auf dies Kunstwerk näher einzugehn. Das genaue Datum dieser Weihgeschenke kennen wir leider nicht, sie sind aber wohl sicher vor Ol. 144. 4 (200) aufgestellt worden, denn die ausschweifenden Ehrenbezeugungen, mit denen Attalos in Athen bei seinem Besuche dieser Stadt in dem genannten Jahre empfangen wurde, waren, wenigstens zum Theil, durch die Athen früher erwiesenen Wohlthaten motivirt, zu denen die Ausschmückung der Stadt mit mancherlei Bau- und Bildwerken gehört. Besser kennen wir die Weihgeschenke selbst. Daß sie vier Gegenstände: den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, und endlich den Galliersieg des Attalos darstellten, ist bereits erinnert worden. Nach der Angabe des Pausanias, dieselben haben sich an (πρός) der südlichen Mauer der Akropolis befunden, hat man an Reliefe gedacht, allein gegen diese spricht schon die nur auf die Figuren beziehbare Maßangabe von 2 Ellen (3 Fuß, also halber Lebensgröße) bei demselben Berichterstatter, denn von Reliefen giebt Pausanias nie das Maß an, ungleich bestimmter aber die Nachricht bei Plutarch (Anton. 60), daß eine Figur aus dem Gigantenkampfe, der Dionysos, durch einen heftigen Sturm von seinem Standorte in das Theater, welches am Fuße des Südabhanges der Burg lag, hinabgeworfen worden sei [18]).

Wir haben es also schon hiernach jedenfalls mit Statuengruppen zu thun. Aber nicht dies allein können wir aus der beiläufigen Notiz Plutarchs schließen, sondern dieselbe berechtigt uns auch weiter, eine beträchtliche Ausdehnung und Figurenzahl dieser Gruppen anzunehmen. Denn wenn in dem Gigantenkampfe Dionysos als Mitkämpfer gebildet war, der in zusammenfassenden Darstellungen der Gigantomachie keineswegs zu den ständigen Figuren gehört, so werden wir folgerichtig von den übrigen Göttern zum mindesten auch alle diejenigen in die Gruppe versetzen dürfen, deren Kämpfe mit einzelnen namhaften Gegnern aus der Schar der erdgeborenen Riesen besonders berühmt und durch Poesie und Kunst verherrlicht waren, also namentlich Zeus, Athene und Herakles, Poseidon,

Apollon, Artemis und Hephaestos, wodurch, wenn wir den kämpfenden Göttern, was sich ziemlich von selbst versteht, eine gleiche Zahl von Giganten gegenübergestellt denken, die Figurenzahl der ersten Gruppe auf allermindestens sechszehn anwachsen würde. Und da wir bei den vier gemeinsam aufgestellten, augenscheinlich als Seitentücke gearbeiten und nach einem großen idealen Gedanken zusammengeordneten Gruppen doch an wenigstens ungefähr gleiche Figurenzahl jeder einzelnen werden denken müssen, so ergiebt sich eine wahrscheinliche Ausdehnung dieser vier Gruppen auf die Zahl von wenigstens 60, vielleicht auch 80 und mehr einzelnen Statuen. In der That ein königliches Geschenk, welches neuestens eine sehr erhöhte Bedeutung für uns gewonnen hat, da, wie schon oben erwähnt, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht unbeträchtliche Reste dieser Gruppen, deren Postament man an dem östlichen Theile der südlichen Mauer der Akropolis von Athen wohl mit Recht aufgefunden zu haben glaubt [19]), uns erhalten sind. Die Entdeckung dieser jetzt in verschiedenen Museen zerstreuten, aber auf eine Provenienz zurückführbaren attalischen Statuen wird Brunn verdankt [20]). Wie groß der Bestand dieses unseres Besitzes sei, ist gegenwärtig noch nicht festzustellen, da seit der ersten Entdeckung schon mehre Statuen als zugehörig erkannt worden sind, die man anfangs als solche nicht erkannte, und da es sehr möglich ist, daß die Zahl noch beträchtlich anwachsen wird. Was bisher zu diesen Resten gerechnet worden, giebt Fig. 95 in einer allgemeinen Übersicht, es sind die folgenden Figuren. 1. 4. 9 in Venedig, 6. 7. 8. 10 in Neapel, 3 im Vatican, 5 in Paris, 2 in Castellanis Besitze in Rom [21]). Wahrscheinlich gehört auch noch eine vom Pferde sinkende Amazone in Neapel, die freilich sehr stark restaurirt ist [22]), mit in diese Reihe, welche auffallenderweise nur Unterliegende und Unterlegene, nicht einen einzigen von den Siegern aus den vier Gruppen darbietet, obgleich die vorhandenen Figuren augenscheinlich mehren derselben angehören. Die Bestimmung und Erklärung dieser Figuren ist freilich in mehren Fällen nicht ohne Schwierigkeit. Ganz unzeifelhaft ist zunächst die todte Amazone Nr. 7, welche der zweiten Gruppe angehörte. Grade rücklings hingestürzt — ein Motiv, das sich bei mehren dieser Figuren wiederholt — liegt sie auf einem Speere, wohl demjenigen, der ihr den Tod brachte, während ein zweiter, der für ihre Waffe wird gelten dürfen, zerbrochen rechts neben ihr angebracht ist. Der entblößte rechte Busen zeigt die Todeswunde, aus der, wie wiederum bei mehren dieser Figuren, das Blut in großen Tropfen sich ergießt. In dem angezogenen rechten Bein und dem über dem Kopfe liegenden rechten Arme ahnt man die letzten Spuren des geschwundenen Lebens, während die Starre des Todes in den gestreckten Gliedmaßen der linken Seite angedeutet ist; die tiefe Lage des Kopfes weist auf die Heftigkeit des Sturzes hin, seine leise Neigung zur Linken enthält ein Moment der Anmuth, welches sich mit dem Ausdruck der Stille des Todes, der allem Schmerz ein Ende gemacht hat, gar wohl vereinigt. Andererseits erinnern die kräftigen, fast etwas zu üppigen Formen des Körpers in Verbindung mit dessen Lage an die Wucht des vorhergegangenen Kampfes. Aus Beidem spricht zugleich eine sehr bestimmt naturalistische Kunstrichtung, der es weniger um die möglichst große Schönheit als um Frische und Natürlichkeit des Ausdrucks zu thun ist. So hätte die Lage durch eine etwas andere Wendung des Körpers und durch größere Abwechselung in der Beugung und Streckung der Glieder beider



Fig. 95. Die Reste der attalischen Weihgeschenksgruppen. (Übersichtstafel.)



Seiten sich wohl anmuthiger machen lassen, vielleicht aber an Natürlichkeit verloren; so wie sie ist zeigt sie allerdings keine Spur von Zurechtgelegtem und Absichtlichem, und das verdient Lob, wie nicht minder daneben die discrete Behandlung der Gewandmotive, in denen alles realistisch Zufällige, welches der heftige Sturz und die platte Lage mit sich bringen könnte, mit gutem Takt vermieden ist. Ergänzt ist an dieser Figur nur der linke Fuß und die Nase.



Fig. 96 a. Alter gallischer Krieger in Venedig.

Nächst der Amazone sind einige Gallier, die also der vierten Gruppe angehört haben, am unzweifelhaftesten zu bestimmen, nämlich die beiden venetianer Statuen Fig. 95. Nr. 4 und 1. (Fig. 96. a. b.) und die pariser Fig. 95. Nr. 5. Der gallische Barbarencharakter spricht sich bei ihnen in dem Gesichtstypus und in dem struppigen Haar aus, und damit verbindet sich bei der einen venetianer und bei der pariser Statue die ebenfalls für gallische Krieger charakteristische völlige Nacktheit, während das aus dickem und steifem Stoffe gebildete Gewand der zweiten venetianer Statue einen wenigstens nicht ganz griechischen Schnitt zeigt. Zwei dieser Krieger, der pariser und der bekleidete venetianer, sind auf das linke Knie gestürzt und haben viel Analoges in der Composition, obgleich das Motiv ihrer Stellung nicht ganz dasselbe ist, bei dem pariser eine Wunde im linken Oberschenkel, während es bei dem venetianer eher in Ermattung, möglicherweise auch im Überrittensein zu suchen ist. Beide Kämpfer vertheidigen sich noch

gegen ihren aufrecht stehenden (oder berittenen) Gegner, wobei der venetianer sich, als halte er sich mühsam aufrecht, mit der linken Hand auf eine Bodenerhöhung stützt, während der pariser, wenn sein linker Arm echt ist, mit diesem den Schild, dessen Handhabe in der Hand erhalten ist, erhob. Der rechte Arm mit einem Schwerdtgriff in der Hand ist bei beiden Statuen ergänzt, in der Hauptsache aber wohl beide Male richtig, was auch von dem rechten Beine der pariser Statue gilt. Der Umstand, daß bei der venetianer Figur der Angriff von der rechten, bei der pariser von der linken Seite herkommt, bedingt in der verschiedenen Wendung des Kopfes den Hauptunterschied in der Composition beider. Bei der venetianer Statue ist die Nase ergänzt und sind viele Spitzen des struppigen Haares abgebrochen, wodurch der Ausdruck der Wildheit um einen Grad herabgesetzt wird. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß eine Statue im Garten der Villa Albani (abgeb. b. Clarac M. d. sc. pl. 854. C, 2211. c.) gewissermaßen die Motive dieser beiden Statuen in sich verbindet, obgleich sie mit dem rechten Beine kniet; in den Bewegungsmotiven steht sie der pariser Figur näher, doch hat sie die Bekleidung der venetianer; obgleich wesentlich größer (und von viel späterer und schlechterer Arbeit) als alle hier in Frage kommenden Statuen könnte diese albanische Figur doch möglicherweise auf die attalische Gruppe als auf ihr Vorbild zurückgehn und uns ein neues Glied aus der langen Reihe ihrer einzelnen Elemente vergegenwärtigen.



Fig. 96b. Jüngerer gallischer Krieger in Venedig.

Ungleich kühner erfunden als bei den bisher besprochenen Statuen und dabei meisterlich ausgeführt ist die Stellung des anderen venetianer Kämpfers Fig. 95. Nr. 1, 96. b., der freilich ungleich stärker (modern sind beide Arme und das linke Bein) und nicht ganz richtig restaurirt, in der Hauptsache der Composition von dem antiken Meister doch kaum anders gedacht gewesen sein kann. Da keine Wunde sein Hinsinken motivirt, seine Bewegung auch viel zu kräftig ist um uns an irgend ein Ermatten denken zu lassen, so kann hier gewißlich nur ein gewaltsames Hinstürzen, sei es durch einen anrennenden Gegner zu Fuße, sei es durch das Ansprengen eines Berittenen das Motiv der dargestellten Lage sein, in welcher der Besiegte wahrscheinlich einen Schild zu seinem Schutze mit der Linken erhob, während er in der Rechten, mit der er sich hinterwärts auf den Boden stützt, ein, zum Gebrauche freilich nicht bereites Schwerdt gehalten haben mag; denn die völlige Waffenlosigkeit, in der wir die Figur jetzt sehn, ist höchst unwahrscheinlich. Hilflos genug ist seine Lage auch wenn wir ihn bewaffnet denken und der starke Ausdruck von Angst in seinen Zügen durchaus motivirt; bewunderungswürdig aber ist die Stellung, welche an diejenige einiger Seeräuber im Friese des Lysikratesdenkmals (Fig. 87) erinnert, ersonnen und durchgeführt; sie ist durchaus momentan: ein heftiger Stoß hat den Mann gefällt, der unwillkürlich mit der Rechten nach hinten hinausfuhr, einen Stützpunkt suchend, den ihm erst der Boden bietet, während er auch mit dem rechten Fuße noch fallend einen Halt nach hinten zu bekommen strebte. So ist die Gliederlage die mannigfaltigste, durchaus natürlich motivirt und doch in den glücklichsten Contrasten auf die beiden Seiten vertheilt; das höchste Lob aber verdient die Behandlung des Rumpfes an Brust und Leib, welche an elastischer Lebendigkeit und natürlicher Frische ihres Gleichen in dem ganzen Bereiche der antiken Kunst sucht, höchst fein studirt ist und doch den Eindruck macht, als sei sie von selbst entstanden. Der Kopf zeigt einen sehr ausgeprägten Barbarentypus, der noch weniger edel gehalten ist, als bei dem bekleideten Kämpfer; die Haarspitzen sind auch hier vielfach abgebrochen.

Schon nicht ganz so sicher ist die Bestimmung der neapolitaner Figur Fig. 95. Nr. 10 als Perser, welcher der dritten Gruppe angehört haben würde, doch sind immerhin überwiegende Gründe für diese Benennung vorhanden. Der hier dargestellte Gefallene ist nämlich mit Schuhen und Hosen bekleidet, seinen Kopf bedeckt eine s. g. phrygische Mütze, d. h. die bei orientalischen Völkern in der griechischen Kunst ziemlich unterschiedlos angebrachte Kopfbedeckung, und neben ihm liegt am Boden ein krummer Säbel, der, wenn nicht specifisch persisch, so doch jedenfalls specifisch ungriechisch ist. Die strenge Durchführung persischen Costüms würde nun vor Allem einen Rock mit langen Ärmeln bedingen, während die wenigstens halbe Entblößung des Oberkörpers von dem ärmellosen Chiton entschieden nicht persisch ist. Indessen könnte die theilweise Nacktheit aus künstlerischen Gründen beliebt sein, und schwerlich wird man der, wenn auch nur frageweise aufgestellten Ansicht von Friederichs (Bausteine S. 325) beitreten dürfen, daß diese Figur anstatt eines Persers vielmehr ebenfalls einen Gallier darstelle, „die ja auch Hosen trugen und auch wohl eine der phrygischen Mütze ähnliche Kopfbedeckung getragen haben könnten, gleichwie die Dacier auf der Traianssäule.“ Denn abgesehn davon, daß die hier ausgesprochenen Vermuthungen über das gallische Costüm sehr ungewiß klingen, wird man doch wohl annehmen dür-

fen, daß die Künstler dieser Gruppen zur Darstellung von Galliern nicht zwei so ganz und gar verschiedene Typen verwendet haben, wie sie in den sichern Galliern und der hier in Rede stehenden Figur vorliegen, für deren Erklärung als Perser obenan die für dies Volk besondern charakteristischen Hosen, dann die orientalische Kopfbedeckung und der krumme Säbel überwiegende Gründe hergeben. Der Lage nach stellt diese ziemlich stark ergänzte Figur (modern sind beide Arme und der rechte Fuß von der Mitte an) einen langsam Gestorbenen dar, bei dem die Todeswunde nicht sichtbar ist, der aber in seiner seitlichen Lage, in welche er offenbar allmählich hingesunken ist, gegen die Rückenlage mehrer andern heftiger hingestürzten Personen einen schönen und interessanten Contrast bildet.

Noch ungleich größere Zweifel über ihre Bedeutung als Perser betreffen die beiden in Rom (im Vatican und bei Castellani, früher in der Giustiniani'schen Sammlung) befindlichen Kämpfer Fig. 95. Nr. 3 und Nr. 2 und zwar wegen ihrer vollständigen oder fast vollständigen Nacktheit, welche persischer Sitte durchaus widerspricht. Dennoch kann über die Zugehörigkeit beider Statuen zu den attalischen Weihgeschenksgruppen kaum, am wenigsten bei der vaticanischen Figur ein Zweifel sein, und da Gallier aus dem bei der so eben besprochenen Statue angegebenen Grunde in ihnen schwerlich gemeint sind und an Giganten vollends nicht zu denken ist, so wird für denjenigen, welcher diese beiden Sculpturen nicht ganz aus dem hier in Frage stehenden Zusammenhange lösen will — was nach ihren Maßen und ihrem Stil kaum möglich ist — schwerlich etwas Anderes übrig bleiben, als diese beiden Gestalten entweder als Perser anzuerkennen, als welche die eine wenigstens durch ihre orientalische Kopfbedeckung bezeichnet wird, oder die Vermuthung zu wagen, in der Amazonengruppe seien männliche Verbündete der Kriegerinnen vom Thermodon mit dargestellt gewesen und die fraglichen Figuren seien Vertreter dieser; eine Vermuthung, welche sich durch schriftliche und bildliche Zeugnisse würde stützen lassen, immerhin aber das Bedenkliche hat, daß durch die Annahme solcher männlichen Hilfstruppen der Amazonen die zweite Gruppe, in welcher die Amazonen doch in überwiegender Zahl dargestellt gewesen sein müssen, eine Ausdehnung erhalten würde, welche die Grenzen des Wahrscheinlichen überschreitet.

Die Composition beider Statuen hat sehr große Ähnlichkeit, welche freilich eine etwas verschiedene Anordnung der Gliederlage so wenig ausschließt, wie eine Verschiedenheit in den Motiven. Beide Figuren knieen, die eine mit dem linken, die andere mit dem rechten Bein, beide stützen außerdem die linke Hand auf den Boden und erheben den rechten Arm zur Abwehr, denn auch bei der vaticanischen Statue ist dies Motiv, obgleich beide Arme und das rechte Bein vom Knie an ergänzt sind, unzweifelhaft. Eben diese vaticanische Figur aber erscheint ungleich mehr zusammengedrückt als die Castellani'sche, so daß man bei ihr an eine physische Gewalt, welche sie niederzwingt, zu denken haben wird, mag man diese nun in einem berittenen oder nicht berittenen Gegner suchen, während die andere Figur eine etwas freiere Stellung zeigt, die eher auf die Abwehr einer drohenden Gefahr als auf eine physische Überwältigung hinweist. Was für eine Bedeutung das gürtelartig um die Mitte des Leibes dieses Jünglings gewundene Gewandstück, wenn Etwas von ihm echt ist, habe, muß bei der Unsicherheit der Erklärung der

ganzen zusammengeflickten und stark ergänzten Figur [23]) wenigstens einstweilen noch dahinstehn.

Von den noch übrigen drei Statuen wird sich mit der relativ größeren Sicherheit noch die liegende Figur in Neapel Fig. 95. Nr. 6 bestimmen lassen, welche außer durch den Ausdruck ganz besonderer Wildheit, üppigstes wirres Haar, Angabe desselben selbst in den Achselhöhlen, wie sie nur bei rohen Naturen, einem Marsyas und dergleichen gebräuchlich ist, durch ein um den linken Arm gewickeltes Thierfell mit Katzenklauen (Löwen- oder Pantherfell) auszeichnend charakterisirt wird. Auch dieser Todte ist als Gallier aufgefaßt worden (Friederichs a. a. O. S. 324); allein nicht nur der Umstand, daß er an Wildheit und Rohheit alle anderen Gallier weit überbietet, sondern ganz besonders der andere, daß bei den Galliern der Gebrauch von Thierfellen anstatt der Schilde nicht nachweisbar und in dem hier gegebenen Zusammenhange doppelt unwahrscheinlich ist, läßt eher annehmen, daß es sich um einen gefällten Giganten der ersten Gruppe handele. Der einzige Umstand, welcher gegen diese Erklärung geltend gemacht werden kann, ist nicht etwa der, daß diese Figur alle übrigen an Größe nicht übertrifft, denn in den vier mit einander correspondirenden Gruppen können die verschiedenen Kategorien von dargestellten Wesen (Götter, Giganten, Heroen und Menschen der historischen Zeit) durch verschiedene Maßverhältnisse überhaupt nicht unterschieden worden sein, als vielmehr der andere, daß der Todte, welcher bis zum letzten Augenblicke gekämpft zu haben und dann jählings gestürzt worden zu sein scheint, in der Rechten den Griff eines Schwertes hält, während man bei einem Giganten eher an einen Baumast oder einen Felsblock als Waffe denken möchte. Dennoch ist auch dieser Einwand nicht entscheidend, da nicht allein in der älteren Kunst, in welcher die Giganten durchweg in heroischer Bewaffnung dargestellt sind, sondern auch in der späteren, in Werken, deren Zeit der Entstehung der attalischen Gruppen auf keinen Fall fern steht, wie z. B. in dem in Müller-Wieselers Denkmälern d. a. Kunst II. Nr. 843 abgebildeten Vasenbilde, ein Schwert in der Hand eines Giganten vorkommt, welcher mit dem Todten in Neapel große Ähnlichkeit hat und wie dieser mit einem Löwenfell ausgestattet ist. Das auf dem Boden neben der neapolitaner Figur liegende verknotete Band dürfte eher als Schleuder denn als Gürtel zu fassen sein; die Figur selbst aber hat auffallend gedrungene, fast unnatürlich kurze Verhältnisse, die sowohl in den Beinen wie im Rumpfe, besonders an der rechten Seite auf der Strecke von der Hüfte bis zur Brust in die Augen springen. Ob darin eine Absicht liegt und ob etwa der Gigant dadurch, daß er bei diesen sehr kurzen Proportionen dennoch die Länge der anderen Figuren hat, in seiner übermenschlichen Größe hat bezeichnet werden sollen, dürfte schwer zu entscheiden sein. Ergänzt sind an ihm die Hälfte der Finger der rechten Hand, das linke untere Bein und die Nase.

Ganz eigenthümliche Schwierigkeiten machen die beiden noch übrigen Figuren, der schöne todt hingestreckte Jüngling in Venedig Fig. 95. Nr. 9, Fig. 96 c. und der sterbende Krieger in Neapel Fig. 95. Nr. 8.

Was zunächst den ersteren anlangt, welcher, von einem gewaltigen Lanzenstoße von rechts nach links vollkommen durchbohrt, nachdem er schon durch einen Schwerthieb in der Brust verwundet war, plötzlich rücklings hingestürzt ist und todt, mit gebrochenen, halbgeschlossenen Augen, nicht sterbend daliegt, so ist es



Fig. 96c. Jugendlicher Krieger in Venedig.

vollkommen wahr, daß ihn der sechseckige Schild am linken Arm und der knappe, offenbar metallene Gurt, welcher seinen Leib umgiebt, als Gallier zu bezeichnen scheinen [24]), denn die gallischen Schilde sind in Kunstwerken in der fraglichen Form nachweisbar und die Gurte sowohl in Kunstdarstellungen wie in Originalexemplaren auf uns gekommen. Und so ist denn dieser Jüngling ebenfalls, z. B. von Friederichs (Bausteine S. 323) als Gallier angesprochen worden, wobei jedoch nicht verkannt worden ist, daß „in dieser Figur der Typus der Barbaren weniger signifikant ausgeprägt ist, als in den anderen.“ Allein dies sagt noch kaum genug und die Vermuthung, „der Künstler scheine die schöne Absicht gehabt zu haben, dem sterbenden Jüngling einen idealeren Charakter zu geben, als dem wilderen, trotzigeren Manne“ klingt auch nicht viel anders als ein Nothbehelf. Abgesehn nämlich von den bezeichneten Costümstücken erscheint der Jüngling durchaus griechisch; Kinn, Lippen und Nase sind freilich modern, aber auch in den echten Theilen erscheint die Physiognomie edel griechisch und sehr verschieden von den sichern Galliergesichtern; auch das lange und schlichtere Haar, mag es durch den Sturz in Unordnung gerathen sein, ist von dem wirren und struppigen Haare der sichern Gallier (nicht blos der attalischen Gruppe, sondern auch des s. g. sterbenden Fechters und des Galliers in der Villa Ludovisi, s. unten) merkbar verschieden, nicht minder der Körper mit der hochgewölbten Brust und dem schlanken Leibe von ausgesuchter, kräftig zarter Schönheit. Wie nun, sollen wir nach der Gesammterscheinung der Persönlichkeit einen Griechen erkennen? oder sind wir durch die Form des Schildes und den Gurt, zu denen sich als drittes, wenngleich nur zweifelhaftes Merkmal der Mangel eines Helmes gesellt, gezwungen, auch in diesem Jüngling einen Gallier anzunehmen? Der Gurt wäre möglicherweise als Grund für die letztere Auffassung noch zu beseitigen, indem wenigstens in einem Kunstwerke, der Ficoronischen Cista des Collegio Romano ein unzweifelhaft griechischer Held einen ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Gurt um den nackten

Leib trägt [25]); der sechseckige Schild aber ist bei einem Griechen ein zweites Mal wohl kaum nachzuweisen.

In ähnlicher Weise unentschieden muß die Bedeutung der letzten Figur, des sterbenden Kriegers in Neapel Fig. 95. Nr. 8 bleiben, welcher mit dem berühmten s. g. sterbenden Fechter im capitolinischen Museum merkwürdige Ähnlichkeit der Composition und doch zugleich von jenem eine tiefgehende Verschiedenheit zeigt. Nicht nur darin, daß er von links nach rechts, die capitolinische Statue von rechts nach links hingestreckt ist, obwohl auch dies mit den eigentlichen Motiven der Situation im Zusammenhange steht, sondern hauptsächlich darin sind beide Figuren verschieden, daß der Gallier im capitolinischen Museum, wie weiterhin näher entwickelt werden soll, sich selbst getödtet, knieend in sein Schwerdt gestürzt hat, während der neapolitaner Krieger, der eine große und stark blutende Wunde in der linken Rippenpartie zeigt, ohne Zweifel von Feindeshand gefällt ist. Die Verschiedenheit dieser Motive bedingt nun die Verschiedenheit der Lage beider Figuren und des in ihnen zur Anschauung gebrachten Pathos; der capitolinische Barbar ist aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, der neapolitaner Krieger sitzt mehr grade, jener ringt im schweren Todeskampfe, dieser erwartet gelassener das baldige Ende, dort ist das Pathos ein sehr lebhaftes, ergreifend vorgetragenes, hier ein sehr maßvolles, das weniger auf das Leiden als auf das Ermatten des Sterbenden den Nachdruck legt. Wer aber ist der neapolitaner Krieger? ein Grieche oder ein Barbar? Wenn der Kopf, wie gesagt worden ist [26]), modern wäre, so würde man trotz der vollkommenen Nacktheit vorziehn, einen Griechen zu erkennen; allein der Kopf ist echt, ergänzt nur die Nase und der obere Theil des Helmes. Dieser Helm nun, welcher in seiner Form mit den Helmen der classischen Völker übereinkommt, scheint den Sterbenden als Griechen zu bezeichnen; während aber der Gesichtstypus im Ganzen genommen nicht specifisch barbarisch, freilich auch nicht specifisch griechisch ist, erscheint die Barttracht, welche sich auf einen Schnurbart und einen kleinen Backenbart beschränkt, während das Kinn glatt geschoren ist, sehr bestimmt ungriechisch. Soll man nun glauben, daß der Künstler dieser Gruppe, der im Übrigen seine Gallier, nackt oder bekleidet, in bezeichnender Barhäuptigkeit gebildet hat, einem oder einigen derselben griechische Helme gegeben habe? oder soll man, was angesichts der Geschichte wohl möglich wäre, daran denken, es habe in dieser Figur (und vielleicht weiteren entsprechenden) ein auf Seiten des Attalos kämpfender, also graecisirter Gallier bezeichnet werden sollen? oder endlich, wäre barbarische Barttracht bei den Pergamenern annehmbar? Eine sichere Entscheidung dürfte auch hier zur Zeit schwierig sein [27]).

Überblicken wir nun diese Figurenreihe, in der wir, wie es nach dem Vorstehenden scheint, Probestücke aus allen vier von Pausanias genannten Gruppen des attalischen Weigeschenks vor uns haben, im Zusammenhange, so wird zuvörderst bemerkt werden müssen, daß die niedrige Aufstellung, auf welche sämmtliche Statuen, am augenscheinlichsten die liegenden, berechnet sind [28]), gar wohl mit Pausanias' Angabe, die Gruppen haben gegen (*πρὸς*) die südliche Akropolismauer gestanden, die natürlich den Felsboden nie um mehr als höchstens Schulterhöhe überragt haben kann, gar wohl übereinstimmt. Prüfen wir sodann den Stil, so muß vorweg des Umstandes gedacht werden, daß mehr als eine Stimme

die venetianer Statuen insbesondere für modern, Werke des XVI. Jahrhunderts angesprochen hat [29]). Diese Ansicht ist nun freilich schon den venetianer Figuren allein gegenüber aus inneren wie aus äußeren Gründen nicht haltbar und wird gegenüber der Thatsache der Zusammengehörigkeit einer noch größeren Anzahl von Statuen vollends hinfällig; daß aber unter Anderen auch gute Kenner (wie Thiersch, s. Anm. 29) bei diesen Werken an modernen Ursprung haben denken können, dies weist darauf hin, daß sie einen Stil zeigen, welcher von demjenigen der allermeisten antiken Sculpturen sich merklich unterscheidet, ja in Einzelheiten, wie in der Bildung der Brauen, fast ohne Analogon in der Antike ist.

Anknüpfen lassen sich freilich diese Werke ihrem stilistischen Charakter nach an mehr als eine antike plastische Arbeit; ganz abzusehn von den Sculpturen, welche, wie der s. g. sterbende Fechter im capitolinischen Museum und die Gruppe des Galliers mit seinem getödteten Weibe in der Villa Ludovisi, schon seit längerer Zeit derselben Schule oder Künstlergruppe zugeschrieben werden, der auch die hier behandelten Statuen gehören, führen z. B. die Reliefe vom Maussoleum und diejenigen des Lysikratesdenkmals in der Heftigkeit und Kühnheit der dargestellten Bewegungen und des Pathos sehr bestimmt zu den attalischen Gruppen hinüber und zeigen diese als eine kunstgeschichtlich motivirte weitere Entwickelungsstufe der dort auftretenden Stilelemente. Eigenthümlich aber bleibt den attalischen Statuen einerseits der gesteigerte Individualismus der Persönlichkeiten und andererseits der bis nahe an Realismus streifende Naturalismus in der Auffassung und Behandlung der Formen, der sich nichts desto weniger mit einem idealistischen Zug in der Wahl mehrer Personen, z. B. des todten Jünglings in Venedig und der Amazone, verbindet und ohne Zweifel in den siegreichen Pergamenern, Athenern und Göttern noch ungleich mächtiger hervorgetreten ist. Der Individualismus aber ist dadurch besonders eigenthümlich gefärbt, daß er auf die Darstellung barbarischer Personen, namentlich der Gallier angewendet ist. In dieser ethnographisch individualisirenden Barbarendarstellung tritt uns zugleich das positiv Neue entgegen, welches unseres Wissens die pergamenischen Meister in die griechische Kunst hineingetragen haben, sie, denen zum ersten Male die Aufgabe wurde, eine gleichzeitige historische Thatsache künstlerisch zu behandeln. Da aber diese Aufgabe, so vortrefflich sie hier gefaßt ist, in noch ungleich tieferer und meisterhafterer Lösung uns in den schon oben genannten älter bekannten Werken dieser Schule entgegentritt, wird bei deren Besprechung auf diesen Punkt zurückzukommen und näher einzugehn sein.

Fragen wir uns hier dagegen, ob wir die im Vorstehenden behandelten Statuen als Originale oder als Copieen zu fassen haben, so muß gestanden werden, daß wir eine durchaus sichere Entscheidung nicht geben können, während jedoch sehr überwiegende Gründe für die Originalität vorhanden sind. Über das Material des attalischen Weihgeschenkes fehlt uns die Überlieferung; für dasselbe aber etwa deswegen, weil die Gruppen im Freien standen, ohne Weiteres Bronze anzunehmen ist nicht gerechtfertigt, nur daß man gegen die Annahme von Erz nicht den Grund hätte aufstellen sollen, eine so figurenreiche Gruppe in Erz sei unerhört. Denn es fragt sich, wie viel weniger Figuren das große Weihgeschenk wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Bd. I. S. 362) umfaßt hat, und zwar von

gewiß viel größeren Figuren. Und auch das können wir nicht ermessen, ob eine Erzgruppe von dieser Ausdehnung die Geldmittel selbst eines Attalos überstiegen haben würde. Vollkommen wahr aber ist die Behauptung, daß die uns erhaltenen Figuren durchaus für den Marmor, nicht für Erz berechnet zu sein scheinen und daß sie ihrem Stil nach ganz den Eindruck unmittelbar empfundener Originalarbeiten machen. Copistenwerk irgend einer Zeit sieht anders aus, und daß wir es mit solchem zu thun hätten, wird auch noch durch die Zahl der Figuren sehr unwahrscheinlich. Denn man kann ja doch gewiß nicht annehmen, daß aus der Gesammtheit der Gruppen heraus grade nur die bisher nachgewiesenen zehn oder elf Figuren und zwar nur die Darstellungen der Besiegten copirt worden seien, stellt man den Besiegten aber auch nur eine ungefähr gleiche Anzahl von Siegern gegenüber, ohne welche die Composition mehrer der erhaltenen Figuren in ihren Motiven sehr unklar bleibt, so giebt das, ganz abgesehn von dem vollständigen Bestande der vier Gruppen, eine Menge von Statuen wie sie wohl schwerlich jemals nachgebildet, vollends in einem anderen Material, als dem des Originals nachgebildet worden ist. Daß es sich aber nicht etwa um Originalarbeiten aus römischer Zeit handele, ergiebt sich erstens aus dem mit nichts Römischem vergleichbaren Stil und sodann aus der Erwägung, daß die Römer, sollten sie auch jemals Gallierkämpfe in dramatisch bewegten Statuengruppen (nicht etwa gefesselte Besiegte, dergleichen an Triumphaldenkmälern gewöhnlich sind) dargestellt haben, was bei dem Mangel jeglichen Zeugnisses lebhaft bezweifelt werden muß, doch sicherlich nie Beruf hatten, mit Gallierkämpfen zusammen auch Giganten- Amazonen- und Perserkämpfe zu bilden.

Eine eigenthümlich interessante Frage, welche auch für die Geschichte der plastischen Gruppirung noch von großer Bedeutung werden kann, ist die nach der wahrscheinlichen ursprünglichen Aufstellung der Gruppen und der uns erhaltenen Figuren insbesondere. Die schon gemachte Bemerkung, daß die Aufstellung niedrig gewesen sein müsse, giebt nur einen sehr kleinen Theil der vollständigen Antwort auf diese Frage. Wie waren die Figuren im Verhältniß zu einander geordnet? Der aus manchen Gründen erste und nächstliegende Gedanke wäre der an eine Abfolge in einer Reihe, die Mauer als Hintergrund gefaßt. Aber schon wenn man den in diesem Falle erforderlichen Raum bedenkt, wird man zweifelhaft; denn, rechnet man für alle vier Gruppen auch nur 60 Figuren und für jede Figur im Durchschnitt 3 Fuß Standfläche, so würde das eine Basis von mindestens 180 Fuß Länge bei vielleicht nur 2 Fuß Tiefe ergeben. Dazu kommt aber ein Anderes. Eine Anzahl der erhaltenen Figuren kann man sich allerdings ganz füglich auf einer solchen Basis aufgestellt denken, sie können, ja sie wollen zum Theil entschieden scharf im Profil gesehn sein. Bei mehren anderen aber ist das grade Gegentheil der Fall, sie sind augenscheinlich nicht auf eine Profilansicht berechnet, sondern auf ganz andere Standpunkte der Betrachtung. Bei dem todten Jüngling in Venedig z. B. verschwindet in der Profilansicht von vorn (wie sie in der Übersichtstafel Fig. 95 Nr. 9 gegeben ist,) der rechte Arm vollkommen, was nicht die Absicht des Meisters gewesen sein kann; dagegen entwickelt sich die ganze Composition vollkommen und sehr schön, wenn wir zu Häupten des Todten stehn und ihn so sehn, wie er in Fig. 96. c. gezeichnet ist. In dieser Lage aber fügt er sich der Aufstellung in einer langgestreckten Reihe ganz entschieden nicht.

Ähnliches gilt von dem Giganten Fig. 95. Nr. 6 und wohl auch von der Amazone daselbst Nr. 7.

Nun hat das von Bötticher entdeckte Bathron auf der Akropolis von Athen oder das was er, mit großer Wahrscheinlichkeit muß man sagen, als den Kern eines der Bathra der attalischen Gruppen erklärt, bei gegen 50 Fuß Länge eine Breite (Tiefe) von 16 Fuß. Wie nun? führt das nicht, wenn man Böttichers Entdeckung anerkennt, zu einer ganz neuen Ansicht über die Aufstellung? Fast unausweichlich scheint sich aus der großen Tiefe dieser Basis eine Aufstellung der Figuren in mehr als einer Reihe zu ergeben, und wenn eine solche stattfand, so kann sie nicht wohl in einem regelmäßigen Neben- oder Hintereinander bestanden haben, das einer Magazinaufstellung mehr als künstlerischer Anordnung entsprochen haben würde. So wird man auf eine wesentlich malerische Gruppirung in mehren Planen hingedrängt; und wenn es auch voreilig und verwegen sein würde, eine solche als sicher zu behaupten, so darf doch nicht verkannt werden, wie vortrefflich, ja wie einzig und allein mit ihr sich die durch mehre der Figuren selbst geforderte Aufstellung derselben in senkrechter oder fast senkrechter Richtung auf die vordere Kante der Basis verträgt. Sollte sich das hier Angedeutete bei näherer Prüfung aller Umstände bewähren, so würde diese malerisch realistische Aufstellungsart einer großen Anzahl plastischer Figuren, welche über die malerisch realistischen Elemente in der Gruppirung des s. g. Farnesischen Stieres noch um ein Beträchtliches hinausgehn würde, ein höchst bedeutungsvolles Moment in der Geschichte der Gruppenbildung und nicht nur dieser abgeben.

Je bedeutender nun in jeder Beziehung uns aus den vorstehenden Betrachtungen das Weihgeschenk entgegentritt, welches Attalos I. nach Athen stiftete, und dessen einer Theil das Denkmal seiner eigenen Thaten und Siege ausmachte, um so unwahrscheinlicher ja undenkbarer muß es erscheinen, daß er seine eigene Hauptstadt ohne entsprechenden Schmuck gelassen habe. Es berechtigt uns daher Alles zu der Annahme, daß Pergamos vor allen anderen Orten mit Werken geschmückt wurde, welche der Verherrlichung der Siege seines Königs galten, und schon aus der in Athen aufgestellten Gruppe dürfen wir deshalb auf mehrfache Wiederholungen desselben Gegenstandes schließen. Dazu kommt aber noch der Umstand, daß Plinius seine Nachricht über die vier Künstler, welche des Attalos und Eumenes Gallierkämpfe darstellten, in seinem Buche über die Erzgießer mittheilt, wodurch wir genöthigt werden, neben den Marmorgruppen, deren Reste wir besitzen, zunächst auch noch Erzgruppen des bezeichneten Gegenstandes anzunehmen. Sehr wahrscheinlich aber hat es außer der athenischen Gruppe, noch eine zweite Darstellung desselben Gegenstandes gegeben, von der wir freilich eine litterarische Überlieferung nicht, wohl aber ebenfalls höchst bedeutende Reste besitzen, und zwar in dem schon oben erwähnten s. g. sterbenden Fechter im capitolinischen Museum und der Gruppe eines Galliers mit seinem von ihm getödteten Weibe in der Villa Ludovisi, wenngleich sich diese Annahme nicht streng beweisen läßt, und es müßig sein würde, über den ursprünglichen Aufstellungsort dieses Werkes und über seine Schicksale bis es nach Rom gelangte, Vermuthungen aufzustellen. Wenn aber schon früher triftige Gründe, welche im Folgenden berührt werden sollen, vorhanden waren, die genannten Sculpturen als Arbeiten griechischen Meißels des dritten oder zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeitrech-

nung und nicht als Producte römischer Kunstthätigkeit, weder als Originale noch als Copien, zu betrachten, so dürfte es vollends jetzt unmöglich sein, sie von den Resten der attalischen Weihgeschenksgruppen zu trennen und ihnen eine andere Entstehung als die in der pergamenischen Kunstschule oder durch die pergamenische Künstlergruppe zuzuweisen. Denn, wenngleich man ihren Stil und den der

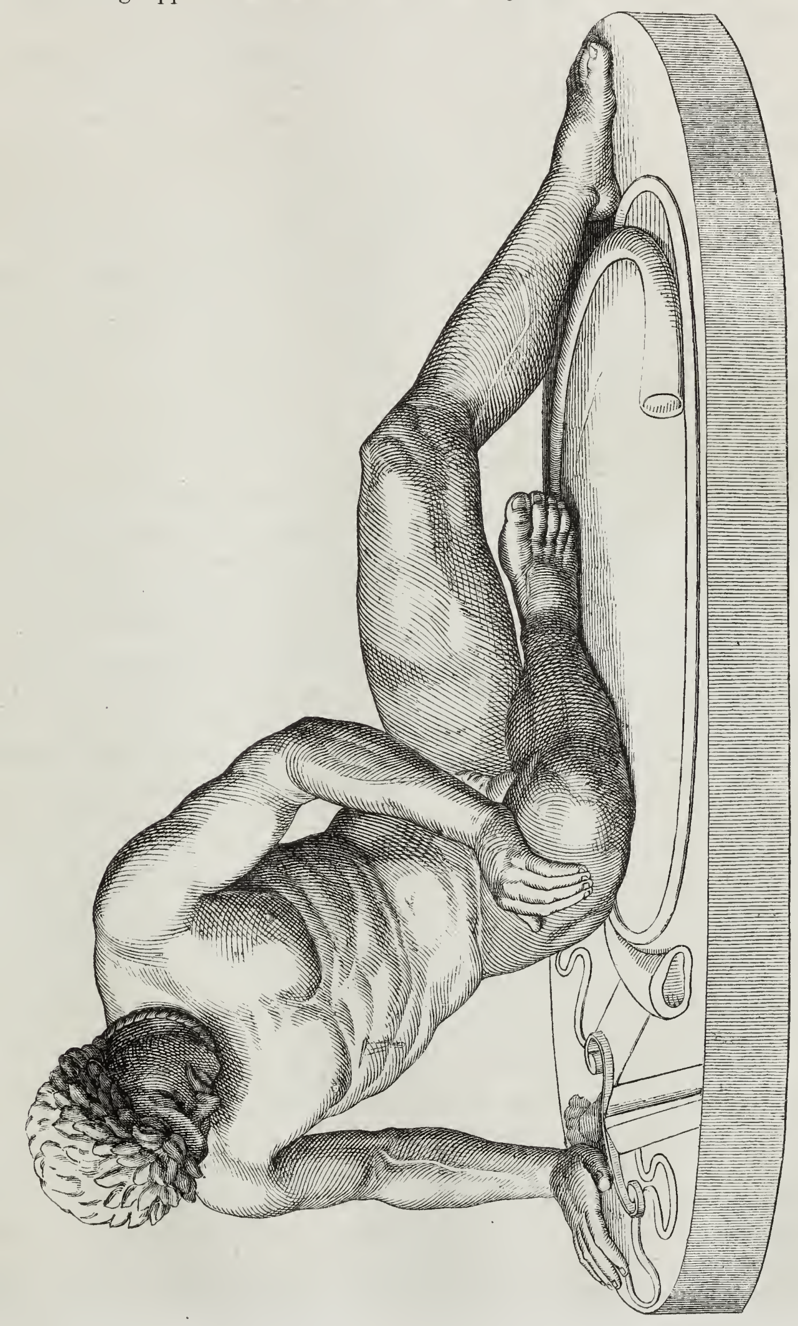


Fig. 97. Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum.

kleinen Statuen auch keineswegs schlechthin identisch nennen darf, so ist dennoch die Ähnlichkeit zwischen den beiderlei Werken, ist deren innerliche Verwandtschaft so groß, stehn sie gemeinsam den Hervorbringungen des römischen Meißels so bestimmt gegenüber, athmen sie beide so durchaus den Geist originellen Kunstschaffens, daß es fast als Eigensinn erscheint, wenn man, die kleinen Statuen als pergamenisch anerkennend, die größeren als selbst nur möglicherweise römisch betrachtet oder über den Zweifel über ihre Entstehungszeit nicht hinwegkommen zu können erklärt. Und auch der Umstand sei gleich hier noch ein Mal erwähnt, daß es sich bei den sogleich näher zu betrachtenden Sculpturen, wie bei den vorher besprochenen, um Theile dramatisch bewegter großer Handlungen oder Schlachtdarstellungen handelt und daß, mag man einerseits auf die hohe Vorzüglichkeit auch römischer Barbarendarstellungen in Statuen, andererseits auf Reliefdarstellungen von römischen Gallierkämpfen wie an dem Sarkophag Amendola (Anm. 24) und an der Traianssäule hinweisen, es doch schwerlich gelingen wird, dergleichen in freien Statuengruppen für Rom wahrscheinlich zu machen, geschweige denn nachzuweisen, ja auch nur über eine annehmbare Aufstellungsweise solcher Gruppen in Rom begründete Vermuthungen vorzutragen. Wir dürfen uns deshalb ohne Furcht gröblich zu irren, dem Studium dieser Sculpturen als dem von Originalwerken der pergamenischen Kunst hingeben.



Fig. 98. Kopf des sterbenden Galliers.

Es ist das Verdienst des italienischen Gelehrten Nibby, in der Statue des sogenannten „sterbenden Fechters“, um mit dieser, welche Fig. 97 in einer nach dem Gyps gefertigte Zeichnung und deren Kopf in einer Profilansicht Fig. 98 darstellt, zu beginnen, einen Gallier erkannt und nachgewiesen zu haben, obwohl er die Stelle des Plinius, von der wir ausgegangen sind, übersah, und schon deswegen nicht im Stande war, die kunstgeschichtliche Summe seiner Entdeckung zu ziehn und die ganze Bedeutung dieser Barbarendarstellung zur Anschauung zu bringen. Nibby, dem man allgemein gefolgt ist, stützte sich für seine Deutung auf die bei mehren alten Schriftstellern gegebene Schilderung der Körperbeschaffenheit und der Kampfsitte der Gallier, von der die am meisten charakteristischen Züge sich in der Statue wiederfinden: das saftige Fleisch des mächtigen Körpers, der allein nicht geschorene straffe Schurbart, das durch künstliche Behandlung mit einer Salbe von der Stirn über den Scheitel zurückgestrichene, der Pferdemähne ähnliche und tief in den Nacken hinabgewachsene Haar, ferner das aus einem soliden Stück Metall mit doppelter Drehung gewundene Halsband (torques), dergleichen in mehren Originalexemplaren von Bronze und Gold aus gallischen Gräbern auf uns gekommen sind. Bezeichnend ist sodann auch hier, wie bei einigen der oben besprochenen kleineren Figuren die völlige Nacktheit und ist das gebogene Schlachthorn, welches zerbrochen oder zerhauen dargestellt, auf der Basis



Fig. 99. Die Galliergruppe in der Villa Ludovisi.

liegt und mit einer zweiten Öffnung anstatt des Mundstückes falsch ergänzt ist, endlich der große Schild, auf den der Krieger sterbend hingesunken, obgleich dessen Form nicht ausschließlich gallisch ist, sondern auch bei Römern vorkommt. Wenn hiernach über die Nationalität dieses Sterbenden kein Zweifel sein kann, so ist dadurch allein allerdings der Gedanke an einen Gladiator und an römische Entstehung des Werkes noch nicht ausgeschlossen, denn die Römer zwangen die Mitglieder fremder Nationen in der ihnen eigenthüm-Bewaffnung und Kampfart im Amphitheater zu fechten. Allein gegen die Annahme, unsere Statue stelle einen solchen Gladiator dar, spricht in der entschiedensten Weise eine nur einigermaßen genaue Prüfung der Lage, in welcher der Sterbende sich befindet und weiterhin ganz insbesondere die Vergleichung der Handlung, welche in der fälschlich „Paetus und Arria“ genannten, mit dem „sterbenden Fechter“ wohl sicher zusammengehörigen, aus demselben Marmor gearbeiteten Galliergruppe der Villa Ludovisi (Fig. 99) vorgeht. Diese Gruppe zeigt uns einen gallischen Krieger, welcher so eben sein Weib getödtet hat und im Begriffe steht, sich selbst das Schwert in die Brust zu stoßen. Gleicherweise ist auch der „sterbende Fechter“ von eigner Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehn, als die, daß er sich knieend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie die ganze rechte Seite der Basis nebst dem rechten Arm des Galliers ergänzt (man sagt von Michel Angelo), allein da die tiefe Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers zumal auf dem Schilde mit der augenscheinlichsten Gewißheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Knieens verbürgt, so ist gar keine andere Ergänzung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, son-

dern so gut wie unmöglich, und vollends schließt ein Blick auf die ludovisische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt die gallischen Mannen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigener Hand niedermachen. Dies ist vollkommen augenscheinlich in der ludovisischen Gruppe und in ihrer hastig aufgeregten Handlung; es ist der letzte Augenblick, der dem Gallier bleibt, ehe er von dem heranstürmenden Feinde ergriffen und überwältigt wird: zurückblickend auf die schon nahe herangekommenen Gegner, ja, wie ausbiegend vor den nach ihm greifenden Händen benutzt er diesen letzten freien Augenblick, um sich das (freilich wieder, aber wiederum richtig [30]), ergänzte) Schwert an einer Stelle in den Leib zu bohren, an der er mit Sicherheit, die große Herzschlagader (Aorta) durchschneidend, augenblicklichen Erfolg seines Selbstmordes erwarten darf. Der Sterbende des capitolinischen Museums war dem andringenden Feinde weniger nahe, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Dies ist in allgemeinen Zügen die Situation, welche sich in den beiden Werken ausspricht; wenngleich nun auch eine gleiche oder ähnliche in den erhaltenen Theilen der attalischen Gruppe nicht vorkommt, auch deren Wiederholung in diesem Werke nicht behauptet werden soll, so wird doch Jeder, welcher die Reihe jener kleinen Statuen aufmerksam und unbefangen prüft, gestehn müssen, daß das in ihnen zur Darstellung gebrachte Pathos dem in den größeren Statuen waltenden überaus analog ist, und daß man dem Geiste und der Erfindung nach das eine Werk gar füglich als die Fortsetzung des andern würde betrachten können. In beiden Werken aber tritt uns neben dem Pathos und, wie sich bei genauerer Prüfung ergiebt, wenigstens zum Theil in Verbindung mit diesem eine specifisch charakteristische Darstellung des Barbarischen, insbesondere, in den größeren Statuen ausschließlich, in den kleineren überwiegend, des gallischen Barbarenthums entgegen, und es wird sich lohnen, auf dies neue Moment der kunstgeschichtlichen Entwickelung und auf seine ziemlich weit reichenden Consequenzen etwas näher einzugehn.

Daß es sich in der That hier um ein Neues handelt, wird keiner weitläufigen Nachweisung bedürfen. Allerdings hatte die griechische Plastik schon von den Zeiten vor ihrer höchsten Blüthe an Nichtgriechen, Barbaren in den Kreis ihrer Gegenstände aufgenommen, Ageladas hatte kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas den Iapygierkönig Opis gebildet, Troer erscheinen in den aeginetischen Giebelgruppen, Perser im Friese des Tempels der Nike Apteros, und die Amazonendarstellungen einzeln aufzuzählen ist unnöthig. Aber theils waren diese Fremdlinge, soweit sie nicht reine Ausgeburten der Phantasie sind, wie die Amazonen, den Griechen ungleich verwandter als die hier zuerst erscheinender Gallier, theils können wir, gestützt auf die erhaltenen Kunstwerke, die aeginetischen Giebelgruppen und die vielen Amazonenstatuen und Amazonenreliefe (der Fries des Niketempels ist nicht gut genug erhalten, um hier als Beweismittel benutzt zu werden) mit Sicherheit behaupten, daß die Plastik — ob dasselbe von der Malerei gilt, muß da-

hinstehn — bis auf die Zeiten der pergamenischen Kunst den Charakter des Unhellenischen wesentlich äußerlich faßte und auf Waffnung und Kleidung beschränkte, während sie in der Körperbildung und in der Handlung selbst die Fremden von den Griechen in der älteren Zeit durchaus nicht, in der jüngeren, für uns besonders durch den Maussoleumfries vertretenen, immerhin nur in mehr andeutender als durchgeführter Weise unterschied, und sich damit den Vortheil errang, durch die Ganzheit ihrer Werke hin das Maß hellenischer Schönheit und hellenischen Adels festhalten zu dürfen.

Wie ganz anders erscheint uns in den Werken der pergamenischen Künstler die Aufgabe erfaßt und gelöst. Die in Äußerlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Einzelne hinein gewissenhaften Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und die Künstler haben sich nicht gescheut, zur Vollendung der Charakteristik der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in ihre Arbeiten hinüberzunehmen, die an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Sie haben, das gilt von den attalischen Statuen wie von den größeren Werken, die Gallier gefaßt als hohe, kräftige, musculös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, keineswegs harmonisch schön sind und viel mehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen läßt. Dasselbe gilt von den Köpfen, an denen das Haar rauh und struppig, ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt ist, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird, wiedergebend, dasselbe endlich von den Gesichtern mit der einzigen zweifelhaften Ausnahme des todten Jünglings in Venedig, in denen ein Typus ausgeprägt ist, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der unteren Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, geradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muß. Insbesondere aber hat der ungleich mehr in realistische Einzelheiten eingehende Meister des capitolinischen Galliers dessen Körper mit einer Haut bekleidet, die im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauheren Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bilden muß, so daß sie die Muskeln in weniger feingeschwungenen Flächen erscheinen läßt und an den Gelenken sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Händen und namentlich an den Füßen geradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Händen und Füßen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuß einhergehn.

Bevor wir jetzt weiter untersuchen, welche Nachtheile und welche Vortheile der Darstellung den Künstlern aus der Nöthigung erwuchsen, Barbaren in ihrer an sich unschönen und unedeln Eigenthümlichkeit zu bilden, und durch welche Mittel sie vermocht haben, diese scheinbar ungünstige Aufgabe so auszubeuten, daß ihre Schöpfungen, insbesondere aber die ludovisische Gruppe und der capitolinische Sterbende, weit entfernt uns als unschön abzustoßen, Blick und Gemüth im hohen Grade anziehn und fesseln, ist zu constatiren, daß die Art der Darstel-

lung, welche so eben geschildert wurde, durch die Aufgabe selbst mit Nothwendigkeit bedingt war. Zum ersten Male im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamos als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, welche der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört, und welche mit allen ihren Einzelheiten in der lebendigsten Erinnerung fortlebte, es sei denn, daß man als ausgemacht ansehn wollte, was sich nur als wahrscheinlich hinstellen läßt, daß Euthykrates' Reitertreffen eine That Alexanders oder einer Heeresabtheilung Alexanders darstellte. Das einzige ältere Beispiel eines historischen Gegenstandes in einer plastischen Darstellung überhaupt ist, abgesehn von dem nur halbgriechischen Friese des Nereïdenmonumentes von Xanthos, die Schlacht von Plataeae im Friese des Niketempels von Athen; diese Schlacht aber war mehre Menschenalter früher geschlagen, ehe sie in jenem Friese ihre monumentale Verherrlichung fand, und der Künstler durfte der historischen Wirklichkeit um so mehr durch die andeutende Charakteristik der Begebenkeit, die früher entwickelt worden ist, genug gethan zu haben glauben, da sein Werk zum Schmucke eines Götterheiligthums bestimmt war und viel mehr ein Denkmal der göttlichen Hilfe, als menschlicher Thaten sein sollte und mußte. Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Sculpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, welche den später lebenden Menschen als Vorbild gedient hatten, und damit wich sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht durchaus ideal und im idealen Stoffe zu componiren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich, die zu verherrlichenden Personen in Porträtstatuen und Porträtgruppen, zum Theil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon (Band I, S. 222), so gut wie dasjenige der Schlacht von Aegospotamoi (das. S. 362), und noch die lysippische Gruppe der Genossen Alexanders am Granikos, sofern der Schwerpunkt ihrer Darstellung auf die Porträtähnlichkeit, nicht aber auf die Wiedergabe der Begebenheit selbst fällt, muss dieser Classe zugerechnet werden, und enthält, wie früher entwickelt wurde, erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pergamos fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie in den Darstellungen der Gallierkämpfe des Attalos und Eumenes zu leisten hatten, und dies um so weniger, je eigenthümlicher speciell ihre Aufgabe war, nicht allein zum ersten Male einen gleichzeitigen geschichtlichen Gegenstand, sondern grade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, welche Jahre lang Griechenland und Kleinasien gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, eine idealisirende, das Barbarenthum nur andeutende Darstellung derselben so gut wie unmöglich und gebot den Künstlern von dem thatsächlich Gegebenen auszugehn. Wenn nun aber dies Thatsächliche ein Fremdartiges und Unschönes war, so verlohnt es sich wohl der Mühe, nachzuforschen, durch welche Mittel die Künstler ihren Werken einen tieferen Werth als den einer ethnographischen Cu-

riosität zu verleihen, dieselben allgemein menschlich bedeutend und interessant zu machen, und bei aller Hingebung an den Realismus der Formgebung in der Darstellung der Barbaren ihre Arbeiten doch nicht allein zu wirklichen Kunstwerken, sondern im gewissen Sinne selbst zu freien und idealen Schöpfungen zu machen gewußt haben. Eine erneute und genauere Betrachtung der erhaltenen Werke wird uns die Antwort ohne grosse Mühe finden lassen. Beginnen wir bei der capitolinischen Statue.

Es wurde die Situation, in der wir den Sterbenden finden, bisher nur so weit beleuchtet, wie es nöthig war, um zu erweisen, daß und wie er von der eigenen Hand gefallen und daß jeder Gedanke an einen in der Arena getödteten Gladiator zu verbannen sei, wir haben uns insbesondere darüber noch nicht Rechenschaft zu geben versucht, warum die Statue, wie kaum eine andere, erschütternd auf unser Gemüth wirkt. Der Grund hiervon ist wohl ohne Zweifel einerseits in dem vollendeten Naturalismus und Individualismus der Form und andererseits darin zu suchen, daß der Ausdruck des schmerzvollen Sterbens nicht allein mit voller Wahrheit aus der Statue zu uns spricht, sondern daß das bittere Todesweh die Darstellung ohne jegliche Einschränkung und ohne Beimischung irgend eines anderen mildernden oder erhebenden Elementes durchdringt.

In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äußersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fließt das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht [31]), und das Antlitz überfliegt der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft, die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, die Spannung der Muskeln fängt an nachzulassen, das Haupt ist dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge [32]). Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam und wehrt sich in unbewußtem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Minuten wird der stützende Arm, der ohne Zweifel richtig, halb schon gebogen restaurirt ist, zusammenknicken, der mächtige Leib vornüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn.

Ohne Zweifel würde ein derartiges in der feinsten Detailmalerei durchgeführtes Bild des Sterbens unter allen Umständen nicht verfehlen, einen tiefen Eindruck auf unser Gemüth zu machen, und es mag in seiner Art auch Kresilas' sterbender Verwundeter, den man die letzten Athemzüge thun zu sehn glaubte, eine ergreifende Darstellung gewesen sein; aber die starke Wirkung unserer Statue beruht, wie oben angedeutet, auf dem vollkommenen Individualismus der Darstellung und auf der Einheit und Ganzheit in dem Ausdruck der Situation und ihres treibenden Pathos. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, daß der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisirung fähigen, halbrohen Menschen darzustellen hatte, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hangt gradezu davon ab, daß der Sterbende

ein Barbar ist. Dieser Satz ist für die tiefere Auffassung des Kunstwerkes von so großer Bedeutung, daß er etwas näher zu erklären und zu belegen sein wird.

Man versuche es einmal sich einen griechischen Helden oder auch nur einen einfachen griechischen Krieger in dieser Lage vorzustellen. Man wird sehr bald inne werden, daß man, um dies überhaupt möglich zu machen, die Motive wesentlich verändern muß, denn niemals würde eine Grieche, in der Schlacht überwunden und rettungslos in die Enge getrieben, die Hand an sich selbst legen; sondern kämpfend bis zum Äußersten den Tod von Feindeshand erwarten. Das ist der erste entscheidende Punkt, warum die hier geschilderte Situation nur an einem Barbaren dargestellt werden konnte. Den griechischen Mann können nur zweierlei Motive zum Selbstmorde treiben, entweder die Opferung des eigenen Lebens zum Heile des Vaterlandes oder für einen sonstigen großen und heiligen Zweck, jene freudige Hingebung, mit der sich ein Menoikeus tödtet, oder die Unmöglichkeit, ein beflecktes oder entehrtes Dasein länger zu tragen, wie dasjenige, welchem Aias mit eigner Hand ein Ende macht. Von beiderlei Motiven kann bei unserem Gallier offenbar nicht entfernt die Rede sein, kein heiliger und grosser Zweck adelt und versüßt sein Sterben und hebt ihn auf den Schwingen einer begeisternden Idee über den Schmerz des Todes hinaus, und eben so wenig wirft er ein sittlich unerträglich gewordenes Leben gleichgiltig oder schmerzlich resignirt von sich; das einzige Pathos, das ihn durchglüht, das ihn in sein Schwert getrieben hat, ist die grasse, sinnverwirrende Verzweiflung. Denn sorgfältig, und gewiß absichtlich und mit guter Überlegung hat der Künstler in der Statue des Sterbenden jeden Zug von geistiger Erhebung, ja selbst jeden Zug von Trotz vermieden, der dem tödtlich Verwundeten in den letzten bittern Augenblicken Halt gewähren konnte, und nur Eines in seinem Werke ausgedrückt, das tiefe Weh des nahenden Todes. Das konnte und durfte er aber nur, in sofern er den Sterbenden als Barbaren darstellte, und zwar als ganzen und vollen Barbaren, so daß man sieht, wie hier Form und Inhalt in Eins zusammenfließen und das Barbarenthum, weit entfernt sich wie eine ethnographische Illustration nur in der Erscheinung auszusprechen, die ganze Kunstschöpfung durchdringt und bedingt. Das aber ist ein durch die pergamenische Kunst eingeführtes wahrhaft neues Moment. Denn so lange die griechische Plastik nur Griechen darstellte oder Barbaren, die sich nur äußerlich von Griechen unterschieden, konnte sie die Art des Pathos nicht darstellen, die wir hier vor uns sehn, konnte sie die Beschauer nicht in der Weise erschüttern, wie uns der pergamenische Meister mit seinem sterbenden Barbaren erschüttert. Der Tod jedes griechischen von Feindeshand gefallenen Mannes und vollends jeder Selbstmord eines Griechen mußte zugleich in dem Gemüthe des Beschauers eine Erhebung bewirken; wir würden ihn gefaßt, bis zum letzten Augenblick sich selbst beherrschend zu sehn verlangen, und, hätte ein griechischer Künstler der reifen, zum Ausdrucke des eigentlichen Pathos durchgedrungenen Kunst es je gewagt, einen sterbenden griechischen Helden anders, schon der Besinnungslosigkeit des Todes verfallen, seiner selbst nicht mehr mächtig und daher überwiegend, wenn nicht allein physisch leidend darzustellen, so würden wir zu behaupten berechtigt sein, er habe die richtige und würdige Auffassung seines Gegenstandes verfehlt, und würden uns von dem Anblick seines Werkes als von einem widerwärtigen, den man verhüllen, nicht zeigen sollte, abwenden. Den Barbaren dagegen durfte der griechische

Künstler im Sinne seines Volkes als ein Wesen niederen Ranges rückhaltlos im physischen Leiden des Sterbens darstellen, und dadurch, indem er zugleich nicht vergaß durch vorhergegangene Handlungen — das Zerbrechen des Schlachthorns und das Niederknieen auf den Schild — auf edlere menschliche Motive hinzudeuten, macht er mit seinem Werke einen ganzen und einheitlichen Eindruck, der uns tiefer ergreift als derjenige, den wir aus manchen andern Werken empfangen.

Etwas anders steht die Sache mit der ludovisischen Gruppe. Wenn freilich noch neuestens wieder gesagt worden ist, dieselbe sei „die schönste Verherrlichung des unbändigen, aber edlen Freiheitsstolzes eines Barbaren", so wird damit schon deswegen schwerlich das Richtige getroffen, weil eine solche Verherrlichung der Barbaren schwerlich in der Aufgabe und in der Absicht des pergamenischen Meisters gelegen hat; vielmehr scheinen zwei Motive zu der Erfindung dieser Gruppe innerhalb einer großen Schlachtdarstellung geführt zu haben: einmal die Charakterisirung einer völligen, hoffnungslosen, mit sinnverwirrendem Schrecken hereinbrechenden Niederlage, aus der keinerlei Entrinnen mehr möglich ist, und sodann diejenige der unbändigen Wildheit der Barbaren, welche, zum Äußersten getrieben, in wüthender Aufregung sich und die Ihren selbst vernichten. Denn wiederum, wie bei dem capitolinischen Sterbenden, muß man vor der ludovisischen Gruppe sagen, daß die hier ausgeprägte Handlung und Situation für einen Griechen unmöglich sei. Mochte ein solcher in der äußersten Bedrängniß sein Weib tödten, um es der Schmach der Knechtschaft zu entziehn, wie z. B. die von Harpagos in ihre Stadt eingeschlossenen Xanthier ihre Weiber und Kinder in die Burg einschlossen und dort verbrannten (Herod. I. 176), sich selbst hätte, wie schon oben bei der capitolinischen Statue hervorgehoben worden, ein Grieche in der hier geschilderten Lage nimmer getödtet, sondern er wäre, das zeigen uns die eben erwähnten Xanthier, bis zum letzten Athemzuge kämpfend gefallen. Wiederum also hatte der Meister einen gallischen Barbaren nöthig, um das darzustellen, was er darstellen wollte, wiederum fließen hier Form und Inhalt in Eins zusammen, und wenngleich man zugeben kann, daß eine Art von Hoheit der Gesinnung darin liegt, daß der Gallier den Selbstmord der Gefangenschaft vorzieht, so ist doch, auch nach dem Thatsächlichen der Darstellung, der Künstler nicht darauf ausgegangen, uns eine solche hohe Gesinnung, edeln, wenn auch wilden Freiheitsstolz des Barbaren zu schildern, sondern wesentlich nur dessen volle Verzweiflung. Denn wohl hat sein Antlitz in der Vorderansicht einen gewaltig aufgeregten und sehr schmerzlichen Ausdruck, aber keine Spur von Trotz oder Hohn oder von sonst einem Zuge, der ihn dem siegreichen Gegner gegenüber noch im Untergange verklären möchte, nur in der durch die Lage des Armes bei der jetzigen tiefen Aufstellung sehr erschwerten Profilansicht könnte man, im Munde besonders, einen Zug von Trotz zu entdecken glauben, der aber an und für sich noch nicht edel ist. Rührend, wenn auch nicht eigentlich schön (weder der Lage noch den Formen nach) ist das todt zusammengebrochene Weib, und sie ist es, welche am meisten uns die ganze Gruppe menschlich nahe bringt; und so wie der Meister des capitolinischen Sterbenden für Elemente seiner Darstellung gesorgt hat, welche unser Mitleid tiefer erregen, so hat der Künsler der Gruppe durch sein todt hinsinkendes Barbarenweib ohne Zweifel seine Beschauer rühren, ihre Theilnahme erwecken wollen, um dann durch den scharfen und durchgeführ-

ten Contrast seines wilden Galliers desto mächtiger zu wirken. An Heftigkeit des Pathos aber und an Gewalt des Vortrags weicht der ludovisische Gallier weder dem capitolinischen Sterbenden noch irgend einer der Statuen aus den attalischen Gruppen.

Wenn die vorstehend entwickelte Auffassung der beiden größeren Werke der pergamenischen Schule das Rechte trifft, wenn insbesondere ihnen, was wir bei verlorenen Theilen der attalischen Gruppen vielleicht ebenfalls voraussetzen dürfen, ein Pathos zum Grunde liegt, welches neben den Momenten des Erschütternden und Beängstigenden an sich kein Moment des Erhebenden enthält, so wird sich allerdings fragen lassen, ob diese Kunstwerke die Eigenschaften echt tragischer Darstellungen besitzen und ob sie demgemäß sittlich und damit auch ästhetisch gerechtfertigt sind, oder ob der Künstler mit denselben die Grenzen dessen überschritten hat, was einer edeln Kunst darzustellen erlaubt ist? Es werden indessen wenige Erwägungen hinreichen, um uns dies Letztere verneinen zu lassen und die pergamenischen Meister vollkommen zu rechtfertigen. Es ist ja freilich unzweifelhaft richtig, wenn Aristoteles vom tragischen Helden, damit sein Schicksal uns Furcht und Mitleid, die tragischen Affecte, errege, ein gewisses Maß von Gleichartigkeit mit uns selbst fordert und wenn er bestreitet, daß weder der ganz gute noch der ganz böse Mensch ein tragischer Held im echten Wortsinne sein könne, und es ist ebenso richtig, wenn von den Erklärern des antiken Ästhetikers dieser Satz dahin ausgedehnt wird, daß nur derjenige, welcher mit uns unter gleichen oder ähnlichen sittlichen Bedingungen handelt und leidet, Gegenstand des tragischen Interesses sein, Furcht und Mitleid erwecken könne, weil wir nur sein Handeln und Leiden auch für uns als möglich empfinden. Nun erscheint allerdings der Barbar dem Griechen wie uns gegenüber als ein Wesen sittlich niedrigeren Ranges und das Pathos, das ihn in's Verderben treibt, als ein solches, dem der Grieche nicht unterliegen kann. Wenn aber dennoch die Barbarenstatuen nicht nur betrübend, sondern tragisch auf uns wirken, so kommt das daher, daß, wenngleich wir empfinden, dieses Pathos, diese schrankenlose Entfesselung der blinden Leidenschaft könne nur bei solchen Menschen zur vollendeten Thatsache werden, die sittlich niedriger stehn als wir, die Keime dieses Pathos, die Elemente dieser Leidenschaft in der Menschennatur schlechthin begründet sind, und daß die Macht der Civilisation dazu gehört, um dieselben nicht zur vollen Entwickelung gelangen zu lassen. Dies aber begründet die von Aristoteles für die tragische Person mit Recht geforderte Gleichartigkeit der Barbaren mit dem Griechen und mit uns, und deswegen wirkt ihr Pathos, ihr Handeln und Leiden in der That tragisch auf uns.

Somit wird sich nicht läugnen lassen, dass diese leidenden und sterbenden Barbaren, obgleich sie nicht eigentliche tragische Helden sind und deswegen einen minder würdigen Gegenstand der bildenden Kunst abgeben, als leidende und sterbende Menschen eines höheren sittlichen Ranges, schon als die alleinigen Gegenstände künstlerischer Darstellung gerechtfertigt erscheinen würden; vollkommen aber sind sie dies, wenn wir sie in dem Zusammenhange auffassen, in dem sie ohne Zweifel gestanden haben, als die Theile eines größeren Ganzen, einer ausgedehnten Gruppe, deren Gegenstand der Sieg des Attalos oder Eumenes und des Griechenthums, der Civilisation über die Barbarei, eines Triumphdenkmals der Niederlage und der Vernichtung der gallischen Horden. Wir kennen diese

Composition in ihrer Ganzheit allerdings nicht und besitzen auch weder litterarisch noch monumental die nöthigen Hilfsmittel zu ihrer Reconstruction, obgleich sich einzelne Theile derselben, wie z. B. Scenen des Kampfes fast von selbst verstehn und durch einen Blick auf die erhaltenen Fragmente der attalischen Gruppen intensives Leben gewinnen, während die erhaltenen Theile auch von Seiten der Composition und in Rücksicht auf ihr Verhältniß zu der vorauszusetzenden ganzen Darstellung für diese das günstigste Vorurteil erwecken. Welch ein tiefgeschöpfter Gedanke ist es z. B., der sich in dem einsam auf seinem Schilde verblutenden Gallier ausspricht: ihn bedrängt unmittelbar kein siegreicher Gegner, aber so allgemein ist der panische Schrecken der Niederlage, daß er Alle, auch die von dem Mittelpunkte der Entscheidung Entfernteren gleichmäßig ergreift. Durch kein anderes Mittel hätte der Künstler die Allgemeinheit des Unterganges der Gallier in gleichem Maße fühlbar machen können. Verzichten wir aber auch auf eine Reconstruction der gesammten Gruppe aus unserer Phantasie, welche den Flug derjenigen des alten Meisters nie erreichen würde, so genügt die bloße Thatsache ihres Vorhandengewesenseins, die Kenntniß ihres Gegenstandes im Allgemeinen und nach seinem Hauptzweck, um uns die erhaltenen Theile als solche, im Verhältniß zum Ganzen in noch wesentlich anderem Lichte erscheinen zu lassen, als sie uns erscheinen würden, wenn wir sie als alleinbestehend betrachteten. Der ästhetische und sittliche Schwerpunkt der Darstellung fällt nun nicht mehr auf diese unterliegenden Barbaren, sondern auf die siegenden Griechen; nicht auf die verzweifelnden Gallier, sondern auf die triumphirenden Hellenen concentrirt der Künstler unsere Theilnahme und unser Interesse. Und wohl darf man behaupten, daß, hätten die Barbarenstatuen allein bestanden, es die Aufgabe des Künstlers gewesen wäre, vor Allem das Menschliche in den Barbaren und in ihrem Pathos herauszubilden, und während man dann immer behaupten dürfte, es hätten würdigere Gegenstände sich finden lassen, als das Menschliche in dieser rauhen und rohen Gestalt, es hier vielmehr seine Aufgabe war, ganz besonders das Barbarische als Gegensatz zum Hellenischen in seiner erschreckenden Gestalt und mit seiner fürchterlichen Leidenschaft darzustellen; denn er sollte ja veranschaulichen wie alle diese rohe Kraft, wie alle diese zügellose Leidenschaft von der Überlegenheit des hellenischen Geistes und der hellenischen Sittigung vernichtet wurde. Furchtbar, gewaltig, imposant mußte er seine Barbaren zeigen, weil sonst der Sieg über dieselben der Verherrlichung nicht werth gewesen wäre; dass er sie aber trotzdem, trotz aller Fremdartigkeit und Wildheit noch mit so viel Menschlichkeit begabt hat, daß sie nicht der Gegenstand unseres Abscheus und Entsetzens, sondern derjenige unserer Theilnahme werden könnnen, das zeigt ihn als einen fein und tief empfindenden Künstler und giebt uns eine Ahnung davon, wie edel und groß diesen Überwundenen gegenüber seine siegenden Hellenen erschienen sein mögen.

So aufgefaßt und beleuchtet werden der capitolinische Sterbende und die ludovisische Gruppe als echte Kunstwerke im besten Sinne und zugleich als echte historische Kunstwerke erscheinen, d. h. als solche, bei denen der ideale Gehalt die Eigenthümlichkeit der Form bedingte und die Eigenthümlichkeit der Form den Ideengehalt voll und rein ausdrückte, als solche ferner, die keines Commentars bedurften, keine geschichtliche Kenntniß beim Beschauer voraussetzen, sondern die man nur zu sehn braucht, um sie aus sich selbst heraus zu begreifen und zu

würdigen, als solche endlich, die nicht ein zufälliges und gleichgiltiges Moment einer historischen Begebenheit, eine geschichtliche Anekdote zum Inhalte haben, sondern eine Thatsache von weltgeschichtlicher und von sittlich großer Bedeutung. Und nur Kunstwerke, die alle diese Bedingungen erfüllen, sind historische Kunstwerke; lassen sie eine oder die andere dieser Forderungen unerfüllt, so sinken sie auf die Stufe der Illustrationen hinab.

Kehren wir nun von diesen beiden größeren Arbeiten der pergamenischen Schule nochmals zu den in kleinerem Maßstabe gehaltenen Figuren der attalischen Gruppen zurück, so müssen wir freilich gestehn, daß wir unter den uns von diesen Gruppen erhaltenen Resten keine Figur von dem tiefen psychologischen Interesse des Sterbenden im capitolinischen Museum und der Gruppe in der Villa Ludovisi besitzen und daß wir nicht mit Sicherheit behaupten dürfen, dergleichen seien vorhanden gewesen; allein bei der Vortrefflichkeit, mit welcher auch in den Resten der Gruppen z. B. die gallischen Barbaren in ihrem Kämpfen und Unterliegen charakterisirt sind, wird man es nicht unwahrscheinlich nennen dürfen, daß auch in diesen Gruppen, wozu sie die ausgezeichnetste Gelegenheit darboten, tiefere psychologische Motive entwickelt, daß sie von einem ähnlichen Geiste echt historischer Bildnerei durchdrungen gewesen seien, wie die beiden größeren Sculpturen. Sei dem aber wie immer man glauben und vermuthen mag, jedenfalls bleibt gewiß, daß die pergamenische Kunst in dieser im Ganzen so wenig fruchtbaren Periode in den Gruppen, zu welchen der capitolinische Sterbende und die ludovisische Gruppe gehörten und insbesondere in diesen Meisterwerken selbst eine Kunstblüthe hervorgetrieben hat, die eigenartig gefärbt wie sie sein mag, sich fast mit den schönsten Hervorbringungen der früheren Perioden in eine Reihe stellen darf. Und somit bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, auf welchen Elementen der früheren Leistungen der griechischen Plastik diese neue Entwickelung beruht und anzudeuten, wie sie auf die spätere Kunst eingewirkt hat.

Denn, obgleich mit Nachdruck hervorgehoben worden ist, daß die Werke der pergamenischen Künstler ein Neues in die griechische Plastik einführten, sollte damit keineswegs behauptet werden, dass diese eigenthümliche Entwickelung mit früheren in keinem Zusammenhange stehe, da sich im Gegentheil diese Leistungen als eine sehr natürliche Consequenz der Bestrebungen erklären lassen, welche die griechische Plastik seither verfolgt hat.

Vergegenwärtigen wir uns ihren Entwickelungsgang in ganz großen Zügen, so finden wir, daß die griechische Plastik vom Götterbilde als ihrer frühesten Leistung ausgehend, sich zunächst bestrebt, dieses in immer naturwahreren, der Wirklichkeit nachgeahmten Formen auszuprägen, während sie jedoch nach einer Durchbildung individueller Götterpersönlichkeit erst dann und in dem Maße zu ringen beginnt, wie sie sich durch fortdauernde Übung von der realistischen Naturnachahmung im Einzelnen emancipirt hat und die Formen des menschlichen Körpers in freierer Weise zum Ausdruck eines Ideals zu verwenden weiß. Diese Bestrebungen der zur Höhe aufstrebenden Kunst vollendet die Schule des Phidias, welche aber die Körperformen durchaus nur zu Trägern eines übersinnlichen Inhalts macht, und eben weil sie ein Übermenschliches und Übersinnliches in menschlichen und sinnlichen Formen vergegenwärtigen will, diese letzteren von aller Bedingtheit individueller Existenz reinigen und zu allgemeinen Typen einer bedingungs-

los erhöhten Menschlichkeit ausprägen muß. Eine parallele Entwickelung hatte die Darstellung des real Menschlichen durchgemacht, welche, von der Bildung nicht porträtähnlicher, also nicht persönlich individueller Ehrenstatuen sich zu jenen freieren Schöpfungen erhoben hatte, in denen Myron das physische Leben, Polyklet die physische Schönheit des Menschen in der höchsten und normalsten Entwickelung zur Anschauung brachte, während auch die Porträtbildnerei noch dahin strebte, die individuellen Züge zu idealisiren, d. h. dem absolut Menschlichen so weit zu nähern, wie dies immer möglich war.

Nach der Zeit der ersten großen Kunstblüthe sehn wir dagegen die Plastik einen anderen, fast den entgegengesetzten Weg der Fortbildung des Inhalts und der Form der Darstellung einschlagen, einer Fortbildung, die wir als das weitere und immer weitere Hervortreten des Subjectivismus und des Individualismus in Skopas und Praxiteles und in Lysippos kennen gelernt haben. In den Götterbildern wird nicht mehr die Verkörperung eines absolut Übermenschlichen, sondern die Darstellung eines in bestimmter Richtung gesteigerten Menschlichen angestrebt, während daneben das Menschliche selbst in den verschiedenen Erscheinungsformen seiner bedingten und von wechselndem Pathos bewegten Existenz immer mehr Raum gewinnt und die Porträtbildnerei im Gegensatze zu der früher geübten vor Allem nach der Herausbildung des individuell Charakteristischen strebt.

Mit dieser Tendenz des wachsenden Subjectivismus und Individualismus, welche sich durch alle im Einzelnen mannigfach verschiedenen Bestrebungen der Plastik der letztvergangenen Periode folgerichtig hindurchzieht, steht nun die Kunst der pergamenischen Schule im vollkommensten Einklange, ja diese Gesammttendenz finden wir in ihren Schöpfungen recht eigentlich gegipfelt und vollendet. Das Neue, welches die pergamenischen Meister in die Kunst einführten, beruht ja durchaus sowohl in den Formen wie in dem diese Formen bedingenden geistigen Gehalt der Darstellungen auf der umfassendsten Charakterisirung des inviduell bedingten menschlichen Daseins; denn, mögen auch die in Pergamos dargestellten Barbaren nicht als bloße oder beliebige einzelne Individuen des gallischen Stammes erscheinen, so sind sie doch nimmer etwas Anderes als dessen auserlesene Repräsentanten, fast möchte man sagen: der vollendeten Charakteristik wegen auserlesene Exemplare, fern von allem typisch Idealisirten, welches uns in nicht seltenen späteren Barbarendarstellungen entgegentritt, in denen die fremden Völker in ihrer Gesammtheit repräsentirt werden sollen, und in denen eben deshalb die in den Gallierstatuen von Pergamos so eminente Individualität durchaus zurücktritt. So am vollkommensten in der von Göttling Thusnelda getauften Statue in der Loggia dei Lanzi in Florenz, welche neuerdings allgemein vielmehr als eine Germania devicta, eine Personification des besiegten Germaniens selbst erkannt wird; so aber auch in zahlreichen andern, Länder, Städte, Provinzen, Volksstämme in ihrer Gesammtheit und deshalb in allgemeinen Charakterzügen darstellenden Statuen. Vollendet und gegipfelt aber darf man die Gesammttendenz des Individualismus in den pergamenischen Werken einmal deshalb nennen, weil dieselbe in ihnen in der unbestreitbarsten Nothwendigkeit erscheint, und sodann deshalb, weil der Individualismus in diesen Werken als Träger des Historischen und des im Historischen ethisch Bedeutsamen in seinen schönsten Erfolgen, ja gleichsam in seinem Triumphe über den typisch schaffenden Idealismus sich darstellt.

Was nun endlich die Einwirkungen der pergamenischen Kunst auf diejenige späterer Epochen anlangt, so fehlen uns freilich die Mittel, ihren Einfluß von Anfang an und in ununterbrochener Folge nachzuweisen; aber gewiß beruhen die schon im Vorstehenden im Allgemeinen erwähnten zahlreichen und zum Theil in hohem Grade bedeutenden Darstellungen fremder Stämme wesentlich auf den Leistungen der pergamenischen Meister. Diesen Vorbildern verdanken aber weiter auch manche dieser späten Barbarendarstellungen, sofern sich in ihnen der Realismus in der Form mit der Bedeutsamkeit des geistigen Gehalts verbindet und sofern dieselben im dramatischen Zusammenhange gewisser Handlungen, wie z. B. der Bestrafung des Marsyas [33]), zu Rollen verwendet werden, die entweder nur durch sie oder wenigstens durch sie am besten und vollständigsten vergegenwärtigt werden können, ihre berechtigte Existenz und ihren eigentlichen Werth. Und endlich ist es nicht zu viel gesagt, wenn Brunn behauptet, daß diejenige Kunstrichtung, welche wir als die römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, sich an keine enger als an die pergamenische anschließt. Und wenngleich, wie wir im Verlaufe dieser Betrachtungen sehn werden, die Leistungen dieser Kunstrichtung sich nicht auf der Höhe derjenigen von Pergamos halten, wenngleich sie vielmehr in mehr als einem Betracht als Veräußerlichung und Entartung der ursprünglichen Bestrebungen und Schöpfungen sich darstellen, so bleibt nichts desto weniger die kunstgeschichtlich große Bedeutsamkeit der pergamenischen Kunst unangetastet stehn.

ZWEITES CAPITEL.

Die rhodische Kunst.

Neben den verschiedenen Monarchieen dieser Zeit stand von griechischen Freistaaten fast allein derjenige der Insel Rhodos durch seinen auf politischer Neutralität und einem weitausgedehnten, blühenden Handel begründeten Reichthum ebenbürtig da, und von allen unabhängigen Gemeinwesen besaß Rhodos allein in der Periode des Hellenismus die Mittel, um die Kunst in wirksamer Weise zu fördern und zu pflegen, welche dorthin aus Sikyon und wohl hauptsächlich durch Lysippos' Schüler, Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses verpflanzt zu sein scheint. Wenigstens ist uns von einem früheren Kunstbetrieb auf Rhodos so gut wie Nichts bekannt, und wenngleich wir den zu allen Zeiten blühenden Inselstaat auch in früheren Perioden keineswegs von Kunstliebe und Kunstthätigkeit entfernt denken mögen, so hat derselbe doch bis auf die Periode, in der wir mit unsern gegenwärtigen Betrachtungen stehn, in keiner Weise eine hervorragende Rolle in der Kunstgeschichte gespielt, weder bedeutende Künstler selbst hervorgebracht, noch auswärtige in bemerkenswerther Weise beschäftigt. Der Aufschwung rhodischer Kunstliebe scheint gegen das Ende der vorigen Periode zu beginnen und offenbart sich zunächst durch größere Bestellungen bei berühmten

auswärtigen Meistern, so der Statue des Sonnengottes auf seinem Viergespann bei Lysippos (oben S. 92) und von fünf uns leider dem Gegenstande nach nicht bekannten Statuen bei Bryaxis (oben S. 66 vgl, SQ. Nr. 1316). Mit diesem Erwachen eines regeren Kunstgeistes dürfte es dann im Zusammenhang stehn, daß ein talentvoller Rhodier wie Chares sich in Lysippos' Lehre begab, aus der heimkehrend er sein staunenswerthes Kolossalwerk verfertigte. Ein hundert andere, wahrscheinlich von rhodischen Künstlern gearbeitete Kolosse auf Rhodos, von denen Plinius sagt, daß sie, obwohl kleiner als derjenige des Chares, doch auch jeder für sich genügt haben würden, um den Aufstellungsort berühmt zu machen, scheinen zu bezeugen, daß das Beispiel des Chares in hohem Grade anregend wirkte und vielfältige Nachahmung fand und zwar wahrscheinlich aus Staatsmitteln gefördert, da Kolosse, mögen dieselben nun Ehrendenkmäler von Feldherren und Königen [34]) oder, des Maßes wegen wahrscheinlicher, Weihebilder der Schutzgötter gewesen sein, schwerlich als aus Privatmitteln hergestellt gedacht werden können. Neben der Nachricht über diese Kunstwerke, deren Urheber wir nicht kennen, finden wir in einer Reihe rhodischer Inschriften aus dieser Zeit bis in den Beginn der römischen Kaiserherrschaft die Zeugnisse, daß nicht wenige Künstler auch von Privaten und zu Privatzwecken beschäftigt wurden. Diese in der großen Mehrzahl von L. Roß in Lindos gesammelten Inschriften (SQ. Nr. 2006—2030) lehren uns Künstler kennen, welche zum Theil geborene Rhodier waren, zum Theil anderen, namentlich kleinasiatischen Städten angehörten, aber in Rhodos und für Rhodos thätig oder daselbst angesiedelt und eingebürgert waren. Aus mehren dieser Inschriften können wir die Gegenstände der Darstellung entnehmen, und wir finden, daß diese vorwiegend Porträts, namentlich solche von Priestern waren, was auch dadurch bestätigt wird, daß Plinius einige der inschriftlich bekannten Künstler erwähnt und unter ihren Werken als Gegenstände neben Jägern, Bewaffneten und Athleten auch Opfernde nennt, die wir mit den Priestertatuen zu identificiren alle Ursache haben. Bei anderen Inschriften lassen die Größen der Basen auf andere Gegenstände, namentlich auf Gruppen schließen.

Wenngleich wir nun diese Künstler keineswegs für hervorragende Meister oder für schöpferische Genien zu halten haben werden, so bleibt die Thatsache des Vorhandenseins einer verhältnißmäßig so bedeutenden Zahl von Künstlern auf Rhodos gegenüber der Armuth anderer Orte schon an und für sich bedeutsam. Sie verbürgt uns einen ausgedehnten Betrieb der Kunst, der, wo er nicht durch den Willen eines Herrschers decretirt und mit den eben vorhandenen Kräften gleichsam zwangsweise gefördert wurde, die nöthige und natürliche breite Grundlage für die Leistungen höher begabter Individuen bildet. Der rege Kunstbetrieb auf Rhodos aber gewinnt dadurch an kunsthistorischer Wichtigkeit, daß er die Angehörigen fremder Orte als betheiligt zeigt, deren Thätigkeit sich in ihm centralisirt, und daß von ihm hinwiederum die Einflüsse und Anregungen auf einen weiteren Kreis hinaus wirken. Wir werden hierauf im folgenden Capitel bei der Besprechung der Künstler von Tralles zurückkommen, deren großes Hauptwerk, der sogenannte „Farnesische Stier" auf Rhodos aufgestellt war, von wo er nach Rom in Pollio Asinius' Besitz gelangte, ein Werk, das wahrscheinlich auf Rhodos selbst und für Rhodos gearbeitet wurde, und das mit dem Hauptwerke rhodischer Künstler, dem Laokoon, eine größere Verwandtschaft zeigt, als irgend eine zweite

Antike. Einstweilen halten wir uns aber an die einheimischen Künstler von Rhodos, von denen freilich außer den Meistern des Laokoon nur einer, Aristonidas, etwas näher zu besprechen sein wird, da sich an seine Statue des reuigen Athamas ein besonderes Interesse anknüpft. Dieser Heros hatte der Sage nach, durch Hera in Wahnsinn versetzt, seinen Sohn Learchos ermordet, worauf er, als ihn die Göttin aus der Verblendung wieder befreite, ähnlich wie Aias über die im Wahn begangene That in die tiefste Reue und Scham versank. In dieser Situation dasitzend hatte ihn Aristonidas gebildet und zwar soll der Künstler, nach Plinius' Angabe, Eisen zu seinem Erz gemischt haben, um durch die Rostfarbe des ersteren, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmerte, die Röthe der Scham darzustellen. Das technische Verfahren unterliegt begründeten Zweifeln [35]), doch kommt darauf Nichts an, da Aristonidas dieselbe Wirkung, die Plinius vielleicht irrthümlich dem Eisenrost zuschreibt, durch ein anderes technisches Verfahren erreicht haben mag, und da uns am wenigsten diese technische Spielerei, welche an diejenige Silanions in der Darstellung seiner todesbleichen Iokaste (oben S. 81) erinnert, das Werk des rhodischen Künstlers interessant und wichtig macht. Das Interesse und die Wichtigkeit desselben beruht vielmehr auf der Wahl des Gegenstandes, einerseits weil dieser ein solcher ist, der unseres Wissens bisher von der griechischen Plastik noch nicht behandelt worden war, der uns also die rhodische Kunst im Gegensatze zu dem allgemeinen Treiben der Periode bestrebt zeigt, Neues aufzusuchen und aus sich selbst heraus zu gestalten, andererseits weil die Darstellung eine durchaus pathetische ist, welche auf Anregungen der tragischen Poesie beruht. Denn die Geschichte von Athamas ist, so weit wir sehn können, erst durch die Tragödie, durch Aeschylos und Sophokles ausgebildet und zu Ruhm und Ansehn gebracht worden. Alles dieses aber, die Neuheit des Gegenstandes, das Hochpathetische der Darstellung und das Verhältniß zur Tragödie als Quelle derselben findet sich zusammen wieder in dem Hauptwerke der rhodischen Künstler, im Laokoon und in demjenigen der auf Rhodos arbeitenden trallianischen Meister, dem Farnesischen Stier, während wir in früheren wie in späteren Zeiten ein ähnliches Verhältniß zur tragischen Poesie nur bei sehr wenigen Werken der Plastik finden, die ihre Schöpfungen vielmehr überwiegend auf das Epos und daneben in einzelnen Fällen auf die local fortlebende Heldensage gründet.

Unter den übrigen rhodischen Bildnern zweiten Ranges würde demnächst Philiskos, von dem eine Reihe von Götterbildern die Porticus des Metellus schmückten, eine auszeichnende Hervorhebung verdienen, wenn es nicht aus mehren Gründen wahrscheinlich wäre, daß dieser Künstler dem folgenden Zeitraum angehört, dessen Darstellung die Besprechung seiner Werke vorbehalten bleiben muß. Dagegen concentriren wir unsere ganze Aufmerksamkeit auf Agesandros, Athanodoros und Polydoros, die Meister des Laokoon [36]).

Als diese kennen wir die drei Künstler nur aus der einen Stelle des Plinius, welche uns ihrem übrigen Inhalte nach weiterhin beschäftigen wird, dagegen erscheinen zwei der drei angeführten Namen, Agesandros und Athanodoros in einigen Inschriften (SQ. Nr. 2033 ff.) wieder, von denen vier, welche aus römischer Kaiserzeit stammen, augenscheinlich aber Copien älterer Originale sind, Athanodoros, den Sohn des Agesandros als Künstler nennen, während eine fünfte auf

Rhodos selbst gefundene auf der Basis von einer Ehrenstatue steht, welche die Bürger von Lindos nebst anderen Auszeichnungen dem Athanodoros, Agesandros Sohne wegen religiöser und bürgerlicher Verdienste zuerkannten. Die Übereinstimmung auch des Vaternamens erlaubt uns, hier an den einen Künstler des Laokoon zu denken, Agesandros also ist der Vater, Athanodoros sein Sohn, und, obwohl der dritte dieser Künstler, Polydoros, nirgend sicher wieder vorkommt[37]), lassen uns die Inschriften im Zusammenhange mit der Stelle des Plinius mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß auch Polydoros Agesandros' Sohn gewesen sei, während die wiederholte alleinige Nennung des Athanodoros uns berechtigt, diesen als den begabtesten und bedeutendsten der drei am Laokoon gemeinsam arbeitenden Meister zu betrachten.

Bevor wir uns jetzt zu einer eingehenden Betrachtung der Gruppe des Laokoon und zu dem Versuche ihrer ästhetischen und kunstgeschichtlichen Würdigung wenden, müssen wir zwei Vorfragen erledigen, nämlich erstens: ist die Gruppe, die, 1506 gefunden, jetzt im Vatican steht, das Original oder eine Copie? und zweitens: giebt es ein directes, d. h. äußeres Zeugniß für die Entstehungszeit des Werkes?

Anlangend die Entscheidung der ersteren Frage kommen folgende Punkte zur Erwägung. Plinius, der einzige alte Schriftsteller, welcher das Werk der rhodischen Meister erwähnt, giebt an, dasselbe habe in seiner Gesammtheit aus einem Steinblock bestanden. Dies ist bei der Gruppe, welche wir besitzen, sicher nicht der Fall; schon Michel Angelo hat drei Stücke entdeckt, Raphael Mengs unterschied deren fünf, Petit-Radel sechs, und daß der vaticanische Laokoon in der That aus sechs Stücken bestehe, wird als ausgemacht gelten dürfen. Hält man demnach an Plinius' Ausspruch als unumstößlicher Wahrheit fest, so muß man die Gruppe im Vatican für eine Nachbildung erklären. Allein die Fügung der einzelnen Stücke ist so vorzüglich und genau, daß noch heutigen Tages eine sehr scharfe Betrachtung dazu gehört, um auch nur einige Fugen zu erkennen, und daß, wie angegeben, Jahrhunderte vergangen sind, bis man die wirkliche Zahl der Stücke erkannt und nachgewiesen hat. Schon hiernach würden wir vollkommen berechtigt sein anzunehmen, Plinius habe sich getäuscht und den Schein, es sei ein Marmorblock, für Thatsache angenommen; aber es kommt noch hinzu, daß die ganze Stelle des alten Schriftstellers so rhetorisch prunkend ist und so recht augenscheinlich darauf angelegt, die Gruppe des Laokoon in jeder Hinsicht als ein Wunder der Kunst darzustellen, daß wir nicht zu fürchten brauchen, wir treten Plinius zu nahe, wenn wir annehmen, er habe sich in dem Satze: die Künstler machten den Vater und die Söhne und der Schlangen wunderbare Knoten, Alles aus einem und demselben Steinblock, zu einer Ungenauigkeit fortreißen lassen. Es müßten also bedeutende weitere Argumente sich finden, um uns glauben zu machen, daß wir nicht das Original der rhodischen Meister vor uns haben. Gar keinen Anspruch auf Gewicht hat dasjenige, welches man aus der angeblichen Nichtübereinstimmung des Fundorts unserer Gruppe mit dem Aufstellungsorte derselben bei Plinius ableiten könnte. Nach Plinius stand die Gruppe im Palaste des Kaisers Titus[38]) auf dem Esquilin, nach einer alten, noch jetzt vielfach geglaubten und wiederholten Sage wäre die vaticanische Gruppe in den Thermen desselben Kaisers gefunden; man zeigt sogar in den

sogenannten „Camere Esquiline“ das Gemach und die Nische, in welcher dieselbe gestanden haben soll. Aber nicht allein ist diese Nische viel zu klein für die Gruppe, sondern der Auffindung gleichzeitige Schriftsteller geben einen anderen, allerdings benachbarten Auffindungsort in den sogenannten „Sette Sale“ an, und endlich ist von Thiersch [39]) auch aus inneren Gründen erwiesen worden, daß der Laokoon an dem von der Sage bezeichneten Orte nie gestanden haben könne, während der wirkliche Auffindungsort mit der Lage des Tituspalastes übereinstimmt.

Bedeutender erscheint auf den ersten Blick das gegen die Originalität der jetzt vorhandenen Gruppe aus dem Fehlen der Künstlerinschrift zu entlehnende Argument. Dies Fehlen einer Inschrift mit den Namen der Künstler ist ohne Zweifel auffallend, man sollte erwarten, daß die Meister eines so bedeutenden und dabei dem Gegenstande nach so durchaus neuen Werkes kaum versäumt hätten, sich an demselben zu nennen, und namentlich müßten dies diejenigen als wahrscheinlich betrachten, welche das Werk in die Zeit des Titus ansetzen. Denn, obgleich in älterer Zeit keineswegs alle plastischen Arbeiten mit dem Namen des Künstlers bezeichnet wurden, so wird doch die Beifügung des Künstlernamens im Verlaufe der Zeit immer gebräuchlicher und scheint namentlich in der römischen Kaiserzeit, außer bei Porträtsstatuen bei solchen Einzelwerken — von architektonischen Gruppen kann nicht die Rede sein —, die Anspruch auf Originalität machten, Regel zu sein. Dennoch ist der Gedanke an eine hier stattfindende Ausnahme, auffallend wie diese sein mag, nicht gradezu abzuweisen; aber es ist auch möglich und bei der Annahme, der Laokoon sei lange vor Titus' Zeit in Rhodos gemacht und von dort nach Rom versetzt worden, wie der Farnesische Stier, sogar nicht unwahrscheinlich, daß eine Künstlerinschrift ursprünglich vorhanden, aber auf einer Basis angebracht gewesen sei, die, als einen Marmorblock von bedeutendem Gewicht und verhältnißmäßig geringem Interesse für den späteren Besitzer des Kunstwerkes mitzuschleppen man füglich Anstand genommen haben mag. Gleiches gilt von dem Farnesischen Stier, der ebenfalls keine Künstlerinschrift trägt. Aus dieser Annahme würde sich denn auch Plinius' Angabe, die Meister des Laokoon seien weniger allgemein bekannt gewesen als andere Künstler, in sehr natürlicher Weise erklären.

Endlich aber kann gegen die Ansicht, der vaticanische Laokoon sei das Originalwerk, noch geltend gemacht werden, daß theilweise Wiederholungen der Gruppe existiren [40]). Obgleich aber in älterer und neuerer Zeit bald diese, bald jene dieser Wiederholungen als älter und vorzüglicher denn das vaticanische Exemplar und als Rest des eigentlichen Originals angesprochen worden ist, so ist doch noch nie erwiesen worden, daß dies mit Recht geschehen sei, während andererseits mehre dieser Wiederholungen unzweifelhaft, wenn sie auch antiken Ursprungs sind, so doch aus weit späterer Zeit stammen, als die vaticanische Gruppe und andere als Werke des 16. Jahrhunderts mindestens verdächtig sind [41]). Es kann mithin wenigstens bis jetzt auch diesem letzten Argument gegen die Annahme, der vaticanische Laokoon sei das Original, kein Gewicht beigelegt werden, während namentlich die Übereinstimmung seines Fundorts mit dem antiken Aufstellungsort in Rom dafür spricht, daß wir in der That im Vatican das von Plinius besprochene Original der drei rhodischen Meister vor Augen haben [42]).

Wir wenden uns zu unserer zweiten Vorfrage: giebt es eine directe Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon? Es darf als allgemein bekannt gelten, daß dieses eine der brennendsten Streitfragen der ganzen alten Kunstwissenschaft ist, eine Streitfrage, über welche sich die Archäologen seit Winckelmann in zwei ansehnliche Heerlager getheilt haben. Ob es zwischen diesen beiden Heerlagern jemals zu einer Ausgleichung kommen werde und könne, ist eben so wenig abzusehn, wie vor der Hand vorausgesagt werden kann, welcher der beiden Parteien, wenn nicht durch die Überzeugung der Gegner, so doch in der öffentlichen Meinung der Sieg zufallen mag; aber gewiß ist gegenwärtig noch an keine Ausgleichung zu denken, vielmehr erscheint es jetzt noch als die unbedingte Pflicht der Mitglieder des einen wie des anderen Heerlagers ihre Fahne hoch zu halten und zwar deshalb, weil von der Ansicht über die Entstehungszeit des Laokoon die Gesammtansicht über den Entwickelungsgang der Kunst in dem Zeitraume von Alexander bis zu den Antoninen unmittelbar abhangt.

Die vorstehend angegebene Frage also: giebt es für den Laokoon eine directe außerhalb des Werkes selbst gelegene Zeitbestimmung? wird von der einen Hälfte der Archäologen bejaht, und zwar dahin bejaht: in der Stelle des Plinius, die vom Laokoon handelt, ist bezeugt, daß der Laokoon in Rom zu Titus' Zeit und für den Palast des Titus, wo er aufgestellt war, gemacht worden ist; von der anderen Hälfte der Archäologen wird diese Frage verneint, und zwar dahin verneint: in der Stelle des Plinius ist keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon enthalten. Um die Stelle des Plinius nämlich und ihre Auslegung dreht sich einzig und allein der Streit, da diese einzig und allein die Gruppe des Laokoon behandelt; nothwendiger Weise also ist von der Stelle des Plinius auszugehn, die zunächst bis auf den einen streitigen Ausdruck in seiner buchstäblich genauen Übersetzung folgen möge. Zu ihrem Verständniß ist vorweg dies zu bemerken: Plinius hat im sechsunddreißigsten Buche die Hauptmasse der Marmorbildner in systematischer Anordnung behandelt, und dann die in dieser Darstellung noch nicht erwähnten berühmtesten Kunstwerke unter Anführung der Namen ihrer Meister nach Maßgabe ihres Aufstellungsortes in Rom hinzugefügt, so die Werke in Pollio Asinius' Besitz, diejenigen in der Porticus der Octavia, diejenigen in den servilianischen Gärten und endlich die in den Kaiserpalästen auf dem Palatin aufgestellten [43]). Indem der Schriftsteller auf diese Weise so ziemlich alle berühmten griechischen Künstler genannt zu haben meint, fährt er in der uns jetzt interessirenden Stelle fort: „und viel mehr (Künstler) sind nicht berühmt, indem dem Bekanntsein Einiger bei sehr vorzüglichen Werken die Zahl der Künstler entgegensteht, von denen nicht ein einzelner für sich den Ruhm besitzt (occupat), noch auch mehre ihn in gleichem Maße behaupten können; dieses ist bei dem Laokoon der Fall, welcher sich im Palaste des Kaisers Titus befindet, ein Werk, welches allen Werken der Malerei und Plastik vorzuziehn ist. Aus einem Steinblock haben ihn und die Kinder und der Schlangen wunderbare Knoten *de consilii sententia* die höchst ausgezeichneten (summi) Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros die Rhodier gemacht.“

Die Worte nun, auf deren Auslegung es hier allein ankommt, „*de consilii sententia*“, haben selbst bei denen, welche den Laokoon in römischer Zeit entstanden glauben, verschiedene Erklärungen gefunden, von denen die eine, welche

selbst Thiersch vertritt: „consilium ist der Rath, den die Künstler unter sich bildeten; worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluß (sententia) des Rathes ausgeführt“ durchaus mit derjenigen Erklärung übereinstimmt, welche auch die für die richtige und allein mögliche halten, welche den Laokoon in die Diadochenperiode versetzen. Allein in neuerer Zeit hat man auf gegnerischer Seite eine durchaus verschiedene Erklärung aufgestellt, mit der allein wir es zu thun haben [44]). Nach dieser Erklärung ist consilium der Rath, Staatsrath oder Geheimrath des Kaisers Titus und sententia der Ausspruch, Befehl, das Decret eben dieses Geheimraths; „de consilii sententia fecerunt“ hieße demnach: die Künstler machten den Laokoon nach dem Decret des kaiserlichen Geheimraths, und also unter Titus und für Titus.

Nun ist allerdings „de consilii sententia“ die gewöhnliche officielle Formel da, wo es sich um Beschluß, Befehl eder Decret des Staatsrathes (consilium principis) handelt [45]), nicht richtig aber ist die Behauptung, diese Phrase komme nur in diesem Sinn und Zusammenhange vor; es sind vielmehr neuerdings schon mehre Stellen alter Autoren nachgewiesen [46]), die sich wahrscheinlich werden vermehren lassen, in welchen diese Formel von der Berathung und Entscheidung anderer Körperschaften (der Consuln, eines Familienrathes, der Götter um Juppiter, der Tugenden in übertragener Anwendung) gebraucht wird, welche also mindestens das Eine beweisen, daß mit dem Nachweis der gewöhnlichsten Anwendung dieser Formel auf den Rath des Kaisers die Sache nicht als abgethan gelten darf, daß im Gegentheil die Erwägung der innerlichen Schwierigkeiten, mit denen die Annahme, de consilii sententia sei auch in diesem Falle von einem Beschlusse des Staatsrathes zu verstehn, verknüpft ist, in ihr volles Recht eintritt. Diese Schwierigkeiten sind aber in der That außerordentlich groß, wenn man die folgenden Momente wohl bedenken will.

Es muß nachdrücklich hervorgehoben werden, daß nicht allein keine ältere plastische Darstellung des Laokoon existirt als die Gruppe, von der Plinius redet, sondern daß die Sage von Laokoons Tode überhaupt in dieser Gruppe zum ersten Male im ganzen Verlauf der griechischen Kunstgeschichte dargestellt worden, daß wenigstens keine Spur einer — ähnlichen oder verschiedenen, plastischen oder gemalten — Darstellung dieses Gegenstandes in einem älteren Kunstwerke vorhanden oder nachweisbar ist, weder in einem erhaltenen noch in einem von irgend einem alten Schriftsteller erwähnten [47]). Wäre dies nicht der Fall, wäre Laokoons Tod ein in früherer Zeit mehrfach oder wenigstens in einem berühmten Kunstwerke, einer Gruppe oder einem Gemälde behandelter Gegensland gewesen, so würde es denkbar erscheinen, daß der Staatsrath des Kaisers Titus die Wiederdarstellung dieses Gegenstandes in einer zum Schmucke des kaiserlichen Hauses bestimmten Marmorgruppe aus irgend einem uns nicht bekannten Beweggrunde für besonders passend erkannt und beschlossen, und diesem Beschlusse gemäß drei vorzügliche Künstler mit der Ausführung beauftragt hätte, obwohl schon dieses von Plinius anders hätte ausgedrückt werden müssen. Aber ganz gewiß konnte der Staatsrath des Kaisers Titus nicht auf den Gedanken kommen, einen bis dahin noch niemals künstlerisch dargestellten, als überhaupt darstellbar noch durch Nichts erwiesenen Gegenstand darstellen zu lassen. Ja, wenn dieser Gegenstand ein durch das Leben des Tages oder die gleichzeitigen Weltereignisse

gegebener oder nahe gelegter wäre, so könnte man sich vorstellen, der kaiserliche Rath habe den Beschluß gefaßt, diesen Gegenstand künstlerisch bilden zu lassen, und habe dies denjenigen Künstlern aufgetragen, die sich entweder bereit erklärten, oder die der kaiserliche Rath für die geeignetsten hielt. So kann oder muß man sich z. B. die Darstellungen der Galliersiege des Attalos als durch Wunsch und Auftrag des Königs selbst oder seines Rathes entstanden oder angeregt denken. Aber Laokoons Tod ist eine mythische Begebenheit, die mit dem Leben des Tages und mit den Weltereignissen zur Zeit des Titus nicht den entferntesten Zusammenhang hat, und welche hiermit in Zusammenhang zu bringen schwerlich jemals gelingen wird [48]). Laokoons Tod in einer Marmorgruppe darzustellen ist ein Gedanke von einer solchen Kühnheit, Originalität und Eigenthümlichkeit, daß derselbe nur in dem Hirn eines Künstlers entspringen konnte, der, indem er diesen Gedanken faßte, sich zugleich auch der Mittel bewußt war, durch welche er zu verwirklichen war. Bei einem Kunstwerke wie die Gruppe des Laokoon, die, wie dies weiterhin dargethan werden wird, nur so wie sie ist, überhaupt möglich ist, einen kaiserlichen Rath an der Stelle des Künstlers zum intellectuellen Urheber, zum Erfinder machen, das heißt nicht allein das Wesen dieser durchaus einzigen Conception, sondern das Walten und Schaffen einer originalen Kunst gründlich verkennen. Wer das nicht zugestehn will, der weise in irgend einer Epoche der Weltgeschichte und bei irgend einem Volke einen Staatsrath nach, in dessen Schooße derartige künstlerische Gedanken und Erfindungen entstanden sind, und daneben Künstler, welche die Ausführung von dergleichen genialen und unerhörten Erfindungen sich von Staatsräthen in Auftrag geben lassen, um sie zu Meisterwerken zu gestalten, in denen Erfindung, Composition und Formgebung eine untrennbare Einheit und Ganzheit bilden, wie im Laokoon! Und dennoch muß sich derjenige, welcher „de consilii sententia fecerunt" übersetzt: „sie machten den Laokoon im Auftrag des kaiserlichen Raths" an das eben dargestellte Verhältniß zwischen dem Staatsrath und den Künstlern halten, ein anderes giebt es nicht. Denn, ist der Gedanke, den Laokoon darzustellen, und ist die Conception des Laokoon nicht Eigenthum des Staatsraths, wie kann er die Ausführung durch eine sententia den Künstlern übertragen? Wollte man sagen: die Künstler wandten sich mit ihrem neuen Gedanken an den Staatsrath mit der Bitte um Unterstützung bei der Ausführung, so wäre zu entgegnen: davon steht keine Sylbe bei Plinius, und ein solches Verhältniß kann nie durch die Worte bezeichnet werden, die Plinius gebraucht. Ebensowenig kann man an eine ertheilte Erlaubniß, den Laokoon für Titus' Haus zu machen denken, denn davon steht wieder Nichts bei Plinius, kann Nichts aus ihm herausgelesen werden. Und endlich kann man den Beschluß des Geheimraths auch nicht darauf beziehn, daß die Künstler den Laokoon aus einem Steinblock machen sollten; dem Wortlaute bei Plinius nach könnte man das allerdings, denn Plinius sagt: aus einem Steinblock machten sie de consilii sententia (also im Auftrage des Staatsraths) den Laokoon u. s. w.; allein dieser Gedanke wäre nicht allein absurd, sondern er wäre auch, die Originalität unserer Gruppe angenommen, nicht wahr, denn der Laokoon ist nicht aus einem Steinblock. Darüber konnte entweder sich oder seine Leser wohl Plinius täuschen, aber nie der Staatsrath, wenn dieser den Künstlern aus irgendwelchen nicht nachweisbaren Gründen den Auftrag gab, den Laokoon mit Kindern und

Schlangen eben aus einem Steinblock zu hauen. Und so mag man sich noch eine ganze Reihe von Erklärungen aussinnen, bei ihrer genauen Erwägung wird man stets zu dem Resultate gelangen, daß nach inneren und sachlichen Gründen die Worte „de consilii sententia fecerunt artifices" nicht heißen können „die Künstler arbeiteten im Auftrag oder auf Befehl des Staatsraths", und da einer neuerdings mehrfach angeregten Erklärung [49]), nach welcher sich Plinius' Worte nicht sowohl auf den Staatsrath des Titus als auf den Rath der Stadt Rhodos beziehn und den Laokoon als ein nach Beschluß der Bule von Rhodos daselbst auf Staatskosten aufgestelltes Werk bezeichnen sollen, kaum geringere Schwierigkeiten entgegenstehn dürften, als der so eben bekämpften, so wird schwerlich ein Anderes übrig bleiben, als Plinius' Worte, trotz aller ihrer Ähnlichkeit mit der officiellen Formel dahin zu übersetzen: nach dem Entscheid ihrer Berathung führten die Künstler den Laokoon mit Kindern und Schlangen in einem Steinblock aus.

Es dürfte sich unter dieser Annahme wohl von selbst verstehn, daß der erste Gedanke, die Erfindung und die Composition in ihren allgemeinen Zügen einem der drei Künstler zuzuschreiben sein wird; die Durcharbeitung des Modells und dessen Ausführung in Marmor oder gar, wie Plinius meint, in einem Marmorblock dagegen wird man den drei Künstlern gemeinsam zuschreiben dürfen. Dieser Durcharbeitung des Modells aber und der gemeinsamen, selbst rein technisch überaus schwierigen Ausführung mußte nothwendigerweise eine Berathung, ein consilium vorhergehn, in welchem man sich über die Mittel und die Art der Bearbeitung und über den Antheil jedes der drei Mitarbeiter einigte, aus dieser Berathung ging ein Beschluß oder ein Entscheid, eine sententia über einen Arbeitsplan hervor, nach welchem dann das Werk vollendet wurde. Das ist eine so natürliche Vorstellung, daß Plinius sie füglich aus dem Anblicke des Werkes selbst, wissend daß es die Arbeit Dreier war, gewinnen oder abstrahiren konnte, und daß die Behauptung keineswegs gerechtfertigt ist, Plinius könne von der Berathung und Entscheidung der Künstler nur dann berichten, wenn er bei derselben zugegen war, wenn also die Künstler seine Zeitgenossen waren. Obendrein aber ist ganz wohl möglich, daß die Quelle, aus welcher Plinius die bei der großen Menge in Rom weniger berühmten Namen der Künstler des Laokoon schöpfte, ihm auch von der Berathung und Entscheidung dieser Künstler in Betreff der Ausführung der Gruppe berichtet hat [50]). In den Worten „de consilii sententia fecerunt" liegt demnach keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon, am wenigsten für seine Entstehung unter Titus.

Eher könnte man sich versucht fühlen, in den Worten des Plinius: so beim Laokoon, welcher sich im Hause des Titus befindet (qui est in Titi imperatoris domo), dafür ein Zeugniß zu sehn, daß der Laokoon nicht für Titus gemacht, sondern als ein früheres Werk in dessen Palast versetzt, damals als dort aufgestellt bekannt gewesen sei. Denn einerseits scheint, wenn der Laokoon für Titus' Palast gemacht wurde, ein Ausdruck wie: „mit welchem die vortrefflichen Künstler den Palast des Titus schmückten" oder ein ähnlicher, wie ihn Plinius von in Rom und für Rom arbeitenden Künstlern gebraucht, näher zu liegen als der von dem Schriftsteller gebrauchte, und andererseits kehrt eben dieser Ausdruck nicht selten bei Plinius wieder, wo er von älteren griechischen, nach

Rom versetzten und zu seiner Zeit dort aufgestellten Werken redet[51]). Allein Beweiskraft wird man dieser Bemerkung allerdings nicht beimessen dürfen.

Beweiskraft hat ferner auch die Bemerkung nicht, daß von allen bei Plinius im 36. Buche genannten Künstlern keiner nachweisbar jünger ist als Augustus, und daß, während Plinius seine Zeitgenossen, z. B. Zenodoros, den Meister des neronischen Kolosses als solchen ausdrücklich bezeichnet, und selbst bei älteren, in Rom und für Rom thätigen Künstlern, wie z. B. Pasiteles gern Etwas von den besonderen Lebensumständen hinzufügt, er von den Künstlern des Laokoon, dieses „allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehenden Werkes" so gar Nichts zu berichten hat, als daß ihre Namen weniger bekannt geworden sind. Aber sehr auffallend bleibt das immerhin. Und wenn man andererseits grade auf das mehr als warme Lob hingewiesen hat, welches Plinius den Meistern des Laokoon und ihrem Werke ertheilt, und behauptet hat, dieser Enthusiasmus des Schriftstellers erkläre sich aus der Gleichzeitigkeit und Neuheit des Werkes und vielleicht aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Künstlern, so muß doch entgegnet werden, erstens, daß ein ähnlicher überschwänglicher Enthusiasmus für den Laokoon auch heute noch nicht selten gefunden wird, daß auch heute noch der Laokoon Manchen für die höchste aller griechischen Kunstschöpfungen gilt, zweitens, daß diese Hyperbel der Bewunderung grade bei Plinius am wenigsten bedeutet, der an anderen Stellen seines Buchs grade so dem Zeus des Phidias, den Astragalizonten Polyklets, der knidischen Aphrodite des Praxiteles die Palme vor allen anderen Kunstwerken zuerkennt; drittens daß diese rhetorische Hyperbel grade hier um so weniger bedeutet, je augenscheinlicher sie aus dem geschraubten Gedanken seines ganzen Satzes hervorgeht: gewisse Künstler sind minder, als sie es verdienten, berühmt geworden, selbst die Meister des Laokoon, der doch das vorzüglichste Kunstwerk ist! und endlich viertens, daß, wenn die von Plinius in diesem Satze genannten Künstler seine Zeitgenossen gewesen wären, sein ganzer Gedanke, sie seien wegen der Zahl der gemeinsam arbeitenden Künstler nicht berühmt geworden, weil nicht einer allein den Ruhm in Anspruch nehmen konnte, noch auch mehre ihn in gleichem Maße behaupten konnten, nicht allein, wie er unter allen Umständen ist, etwas läppisch, sondern gradezu unsinnig sein würde. Denn, ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, mußte ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, daß die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingeprägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniß für die Namen dreier bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, daß man sich mit der Nennung e i n e s Namens von den dreien schon geholfen hätte. Lebten aber diese Künstler Jahrhunderte früher, kam ihr Werk ohne die Künstlerinschrift nach Rom, wurden ihre Namen bei der neuen Aufstellung nicht auf der neuen Basis copirt, sondern nur in kunstgeschichtlichen Schriften den Gebildeten und Kennern überliefert, so begreift es sich, wie Plinius von dem großen Publicum seiner Zeit sagen konnte, unter ihm seien diese Künstler weniger berühmt als solche, deren einzelner Name sich an Hauptwerke knüpft, weil es dem Publicum zu weitläufig war, drei ihm fremde und an sich gleichgiltige Künstlernamen im Gedächtniß zu bewahren.

Und somit muß zum Schluße dieser Darlegung, die nicht wohl kürzer gefaßt werden durfte, nochmals wiederholt werden: in der Stelle des Plinius steht kei-

nerlei Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon. Die inneren Gründe aber, nach denen es so gut wie unmöglich wird, den Laokoon als ein Werk aus Titus' Zeit zu betrachten und die ihn mit der größten geschichtlichen Wahrscheinlichkeit der Zeit der rhodischen Kunstblüthe zuweisen, welche nach Ol. 120 begann und gegen den Beginn der römischen Kaiserzeit mit der Eroberung von Rhodos durch Cassius Ol. 184. 2 (42 v. u. Z.) so gut wie vollständig abgeschlossen scheint, diese inneren Gründe, welche auch gegen noch zweideutigere Worte des Plinius über die Epoche des Laokoon entscheiden würden, können erst zur Erwägung gestellt werden, nachdem das Werk selbst einer eingehenden Betrachtung und ästhetischen Würdigung unterworfen worden ist.

Wenn Plinius den Laokoon ein Werk nennt, allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehen, mit Worten denen durchaus keinerlei anderer Sinn untergelegt werden darf, als derjenige, den sie buchstäblich ausdrücken, so eröffnet er damit eine Reihe von Urteilen, die, den Werth der Laokoongruppe weit überschätzend, sich bis ziemlich in die allerneueste Zeit fortsetzen und erst ganz allmählich, und nicht ohne Widerspruch, einer ruhigeren Würdigung und einer gerechteren Schätzung des Werkes zu weichen beginnen. Für frühere Zeiten bis herab zu der Winckelmanns, Lessings und Goethes ist die Überschätzung des Laokoon und anderer Werke der späteren Perioden erklärlich genug, denn für die genannten großen Männer und ihre Zeitgenossen stellten wirklich diese Antiken die höchsten Leistungen der griechischen Kunst dar. Anders aber steht die Sache in unserer Zeit, welche zufolge der langen Reihe der Entdeckungen echtgriechischer Werke der früheren Perioden und aus den Werkstätten der größten Meister, in eben diesen Werken, obgleich sie ihrer Hauptmasse nach nur architektonische Ornamentsculpturen sind, welche an Aus- und Durchbildung hinter statuarischen Einzelwerken zurückstehn, einen anderen und festeren Maßstab des kunsthistorischen und damit des ästhetischen Urteils gewonnen hat, als den unsere Väter und Großväter besaßen. Diesen neu gewonnenen Maßstab nun auch an den Laokoon anzulegen könnte nur Indolenz oder ein blinder Autoritätsglaube uns abhalten, und wenn dabei das Urteil über den Laokoon sich weniger günstig gestaltet, so kann deswegen die jetzt lebende Generation kein begründeter Vorwurf treffen, vorausgesetzt, daß es ihr durch eine strenge Motivirung gelingt, zu beweisen, daß ihr Maßstab ein objectiver, nicht derjenige subjectiven Gefallens sei. Um dieser Anforderung zu genügen, muß der Betrachtung des Kunstwerkes diejenige des in demselben dargestellten Mythus und eine Prüfung der künstlerischen Darstellbarkeit dieses Mythus vorangehn.

Visconti hat den Mythus einen unmoralischen genannt, und wer dasjenige im Gedächtniß hat, was Vergil im zweiten Buch der Aeneide von demselben berichtet, wird sich geneigt finden, Visconti beizustimmen. Die Griechen haben, so erzählt Vergil, scheinbar die Belagerung Troias aufgebend, das hölzerne Roß zurückgelassen, in dessen Leibe der Kern der Helden des Argiverheeres verborgen war, in der Hoffnung, daß die Troer dasselbe in ihre Stadt aufnehmen werden. Zweifelhaft über dessen Bedeutung umstehen Priamos und seine Mannen die seltsame Maschine, als Laokoon, der weiter sieht, als alle seine Landsleute, voll patriotischen Eifers herbeieilt und seine ganze Beredsamkeit aufbietet, um die Verblendeten zu überzeugen, daß auch der Geschenke bietende Feind zu fürchten und dem

Roß unter keinen Umständen zu trauen sei. Um seinen Worten mehr Nachdruck zu geben, bohrt er seinen Speer in die Weiche des Rosses, aus dessen Innerem Waffengeklirr dem Stoße folgt, so daß die List der Griechen auf dem Punkte ist entdeckt zu werden. Mittlerweile wird jedoch Sinon, welchen die Griechen scheinbar gemißhandelt zurückgelassen haben, zum Könige gebracht, dem er ein unverschämtes Lügengewebe über die Bedeutung des Rosses, das er für ein Heiligthum der Athene ausgiebt, vorzutragen weiß. Diese Lügen finden Glauben, allein die volle Überzeugung, daß das Roß ein Heiligthum sei, entsteht den Troern erst aus dem nun folgenden Wunderzeichen an Laokoon. Wie dieser sich bereitet, das Opfer zu dem er berufen wurde zu vollziehn, kommen von Tenedos her zwei furchtbare Schlangen durch das Meer, werfen sich auf die beiden Kinder Laokoons, welche sie erwürgen, und ergreifen ebenso den zu Hilfe eilenden Vater, um, nachdem sie ihre That vollbracht, zum Bilde der Athene zu eilen und sich unter dessen Schilde zu verbergen. Dieses Wunderzeichen fassen die Troer als göttliche Strafe wegen der Verletzung des angeblichen Heiligthums, durch dieses Einschreiten der Gottheit in ihrem Wahn bestärkt schaffen sie das Roß in ihre Mauern und — Ilion ist verloren.

Was hier nach Vergil erzählt worden, scheint allerdings unmoralisch, namentlich dadurch, daß der Hörer oder Leser nicht über die wirkliche Ursache der göttlichen Strafe aufgeklärt wird, sondern dieselbe mit den Troern nothwendig auf Laokoons That gegen das hölzerne Pferd beziehen muß, so daß sich die Gottheit zur Mitschuldigen des Betrugs der Griechen macht und einen unschuldigen, hellsehenden Patrioten im Augenblick, wo er sein Vaterland hätte retten können, unter grausamen Schmerzen opfert. Nun wissen wir aber, das Sophokles den Mythus in einer Tragödie behandelt hatte [52]), für die wir schon an und für sich nothwendig einen tiefen sittlichen Kern und Gehalt voraussetzen müssen, während wir glücklicher Weise durch ein paar, wenngleich nur flüchtige Berichte bei römischen Schriftstellern im Stande sind, die Sage von Laokoon in wesentlich anderer Gestalt nachzuweisen als diejenige ist, in der sie bei Vergil erscheint. Diese Überlieferung hebt zunächst jeden ursächlichen Zusammenhang zwischen Laokoons Tod und seiner Verletzung des hölzernen Pferdes, also das auf, wodurch die Erzählung Vergils eigentlich unmoralisch wird, sie weist aber ferner auch einen tiefer liegenden Zusammenhang dieses Todes mit einer alten Sündenschuld Laokoons nach, als deren sittlich motivirte Strafe sein Untergang erscheint, der nur hierdurch sittlich erträglich wird. Denn wenn man in älterer und in neuerer Zeit hie und da das Gegentheil behauptet und Laokoon einen Märtyrer genannt hat, so hat man dabei vergessen, worauf das Wesen des Märtyrerthums beruht und worin es besteht. Das Märtyrerthum (Blutzeugenthum) besteht aber darin, daß der Mensch, erfüllt von einer höheren sittlichen Überzeugung oder Wahrheit für die Bezeugung dieser gegenüber einer sittlich unklaren oder frevelnden Menge auch den Einsatz seines Lebens nicht scheut, gewiß, mit dem Willen der Gottheit oder mit einer höheren sittlichen Weltordnung in Übereinstimmung zu stehn und für seinen leiblichen Tod die Krone des Lebens zu empfangen. Ein Mensch, der durch die Gottheit zu Grunde geht, kann kein Märtyrer sein, oder die sittliche Idee wird verhöhnt, und eine Gottheit, welche einen Menschen tödtet wie den Laokoon, ohne eine Verschuldung an ihm zu strafen, nur um einen Wahn siegen

zu lassen, ist unsittlich, also ungöttlich nach jedem denkbaren Religionsbegriffe. Laokoon muß also schuldig sein, und er ist es. Das Opfer, bei welchem er im Augenblick der Katastrophe handeln soll, gilt dem Poseidon; aber Laokoon ist nicht dieses Gottes Priester, sondern derjenige Apollons, desselben, der auch die Schlangen sendet und den er durch Übertretung eines ausdrücklichen Gebotes oder grobe Sinnenlust an heiligster Stätte schwer verletzt hat. Vergehungen gegen die Gottheit werden nach griechischer Religionsansicht immer besonders hart bestraft, und wenn wir uns auf den antiken Standpunkt stellen, so werden wir unschwer begreifen, daß Laokoon für so argen Frevel als Priester mit dem Leben büßen muß. Von diesem antiken Standpunkt aus wird es uns weiter allerdings herb, aber nicht anstößig erscheinen, daß mit Laokoon auch die unschuldigen Kinder untergehn müssen wie diejenigen der Niobe; das Verderben seiner Kinder, der Früchte seines Frevels, verschärft die Strafe des Vaters, der Fluch wirkt fort wie bei Laios, und das ganze in Sünde empfangene Geschlecht muß vernichtet werden wie das Haus der Labdakiden. Daß Laokoon die Strafe des langverjährten Frevels so spät, erst jetzt ereilt, ist einer oft wiederholten Erfahrung des Lebens durchaus gemäß, und wenn es unser sittliches Gefühl verletzt, daß diese Strafe grade jetzt eintritt, wo Laokoon als hellsehender Patriot seine Vaterstadt zu retten im Begriffe ist und wo er sie gerettet haben würde, wenn nicht das sehr zweideutige Wunderzeichen die Troer völlig mißleitet hätte, so dürfen wir nicht vergessen, das die Tragödie die Mittel besaß, um auch diesen Anstoß zu beseitigen. Gewiß hat sie Laokoons Verschuldung als längst vergangene dargestellt, aber wenn sie ihn in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen sich seiner Schuld lebhaft bewußt, wenn sie ihn von der Ahnung des Nahens göttlicher Strafe erfüllt zeigte, so hörte für ihn und damit auch für die Zuschauer jeder Zusammenhang zwischen der That gegen das hölzerne Roß und der Sendung der Schlangen auf, und mochten die Troer über die Motive von Laokoons Tod im Irrthum bleiben, ihm waren sie klar und mit ihm den Zuschauern, auf welche demgemäß die Erzählung der endlichen Katastrophe — denn erzählt worden sein muß diese, dargestellt auf der Bühne konnte sie nicht werden — im eigentlichen Sinne tragisch erschütternd wirken mußte.

Hieraus aber geht nun Zweierlei wohl augenscheinlich hervor: erstens nämlich, daß der Mythus von Laokoon grade so gut wie der von Laios und Oedipus und wie derjenige von der Niobe, weit entfernt ein unsittlicher zu sein, im besten Sinne tragisch genannt zu werden verdient; zweitens aber auch, daß sein ethischer Gehalt und seine tragische Bedeutung nur vermöge der Darlegung oder Veranschaulichung seines ganzen inneren und wirklichen Zusammenhanges und durch die Aufhebung des scheinbaren Zusammenhanges der Katastrophe mit Laokoons That gegen das troische Roß zur Anschauung gebracht werden kann, eine Thatsache, von der wir uns am raschesten durch die Vergleichung der Erzählung bei Vergil überzeugen können, welcher den wirklichen Zusammenhang aufgiebt, weil dieser ihm in die Ökonomie seiner Darstellung nicht paßt, und das scheinbare Motiv als Hebel seiner Dichtung für wirklich annehmen läßt.

Wenden wir uns nun der Frage über die bildliche Darstellbarkeit des Laokoonmythus zu, so geht aus dem letzten Satze sofort hervor, daß die Darstellung durch die bildende Kunst sich dem ethischen Kern und dem tragischen Gehalt des

Mythus gegenüber in sehr ungünstigem Verhältniß befinde. Wenngleich sie nämlich durch sorgfältige Unterdrückung alles dessen, was an das troische Roß erinnern konnte, die falsche Motivirung der Begebenheit vermeiden kann, an der Vergils poetische Darstellung krankt, so ist sie doch nicht im Stande, dafür die wahre Motivirung anschaulich zu machen; denn grade auf dasjenige, wodurch allein die Poesie den ethischen Kern und den tragischen Gehalt zur Geltung zu bringen vermag, grade auf die Darlegung des inneren Zusammenhanges von Laokoons Untergange mit einer alten schweren Sündenschuld muß die bildende Kunst verzichten. Dies gilt in voller Allgemeinheit von jeder Art bildlicher Darstellung, sofern sie einheitlich sein soll. Aber ein Gemälde und allenfalls auch noch ein Relief würde, etwa durch die Hinzufügung einer Erscheinung der zürnenden Gottheit, wenigstens im Stande sein, Laokoons Tod als göttliches Strafgericht zu charakterisiren; eine statuarische Gruppendarstellung muß auch dieses opfern, wenn sie nicht ihre Einheit opfern will, und eine statuarische, auf Laokoon und seine Söhne beschränkte Gruppe kann von dem Laokoonmythus vermöge der Eigenthümlichkeit der Begebenheit in ihrem ganzen Verlaufe nichts Anderes darstellen, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

Die Richtigkeit dieser Behauptung gegenüber der einzigen vorhandenen statuarischen Darstellung des Laokoonmythus wird sich am besten aus einer unbefangenen Betrachtung der berühmten Gruppe selbst ergeben, und der Erweis ihrer allgemeinen Giltigkeit sich dieser Betrachtung ohne Zwang anschließen lassen. Ehe also aus dieser Behauptung zur ästhetischen Würdigung der Laokoongruppe die Consequenzen gezogen werden, gilt es von derselben, wie sie sich dem prüfenden Auge thatsächlich im Ganzen und im Einzelnen darstellt, eine thunlichst genaue Schilderung zu entwerfen, zu deren Veranschaulichung die Zeichnung der Gruppe in ihrem gegenwärtigen Zustande (Fig. 100) dienen mag.

Priesterlich bekränzt mit apollinischem Lorbeer stand Laokoon an dem auf zwei Stufen erhöhten Altar, bereit das Opfer zu vollziehn, bei welchem ihm seine Söhne als Opferdiener, als die sie ihre weiten, bei der heftigen Bewegung abfallenden Mäntel charakterisiren, ministriren sollten. Da schossen die zwei Schlangen mit der Schnelligkeit des Blitzes heran; ehe an Flucht oder Abwehr auch nur gedacht werden konnte umwanden sie die Arme und Beine der drei Personen, ihre Bewegungen hemmend, drängten den Vater auf den Altar zurück, über den sein Mantel gefallen ist, und welcher demnächst von dem Blute des Priesters besudelt und entweiht werden wird, und verwundeten ihn und den jüngeren Sohn mit rasch tödtlich wirkenden Bissen. Dies die Situation im Allgemeinen, der gegenüber gleich hier hervorgehoben werden muß, daß, wie überhaupt und in jedem Betracht die Gruppe von der Schilderung Vergils durchaus verschieden ist, ihr auch jeglicher Hinweis auf die bei Vergil mit dieser Scene scheinbar ursächlich verbundene That Laokoons gegen das hölzerne Pferd durchaus abgeht, während etwa ein auf der Basis liegender Speer als ein solcher Hinweis genügt haben würde, wenn die Künstler denselben beabsichtigt hätten.

Betrachten wir jetzt die drei Personen im Einzelnen, und zwar so genau wie möglich, da die Auffassung der Lage, in welcher wir die drei Personen finden,



Fig. 100. Gruppe des Laokoon von Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos.

für die Beurteilung der gesammten Erfindung des Kunstwerkes von entscheidender Wichtigkeit ist.

Am weitesten fortgeschritten ist die Handlung bei dem jüngeren Sohne zur rechten Seite des Vaters; die eine Schlange, welche um den rechten Fuß des älteren Bruders einen Ring geschlagen und das linke Bein des Vaters umschlungen hat, schnürt mit einer weiteren Windung des Vaters rechtes Bein und beide Beine des jüngeren Sohnes zusammen, schlägt sich dann um dessen beide Schultern und gräbt die giftigen Zähne in seine Weiche. Alles weist hier in sehr deutlichen Zügen darauf hin, daß das schnelle Gift des Schlangenbisses auf den zarten Körper bereits seine volle Wirkung ausgeübt, und daß der endende Tod das Kind schon von seinen Leiden eben vor unsern Augen zu befreien beginnt. Denn allerdings erkennen wir noch die Schmerzen und in dem fast mechanischen Hingreifen der linken Hand nach dem Kopf der Schlange die Bestrebungen der Abwehr, welche unmittelbar vorhergegangen sind; in dem gegenwärtigen Augenblick aber ist aller Widerstand, den das unglückliche Kind dem übermächtigen Ungethüm entgegensetzen konnte, vollständig gebrochen, hat nicht allein jede, auch die ohnmächtigste Abwehr, sondern es hat jede selbständige Handlung und Bewegung bereits aufgehört, und was wir vor Augen sehn ist das Hinsinken des Körpers und aller Glieder in die Ermattung des Todes, während der mäßig geöffnete Mund den letzten schweren Seufzer aushaucht und das blicklose Auge schon halb gebrochen ist. Die Todesmattigkeit ist sehr vorzüglich dargestellt in dem Mangel an Spannung und in der eigenthümlichen Weichheit und Haltlosigkeit des ganzen Körpers, die keinem aufmerksamen Beschauer entgehn kann, deren Eindruck aber nicht unwesentlich durch die richtige Restauration des rechten Armes verstärkt wird, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach zusammenknickend mit den Spitzen der Finger das Haupt berührte (s. unten Fig. 101), und diese Todesmattigkeit und zugleich die Erlösung aus dem furchtbaren Schmerze, der vorhergegangen, spiegelt sich auch auf dem Antlitz, dessen vom Schmerz zusammengezogene Züge sich zu glätten beginnen, so daß das Gesicht des jüngeren Knaben von allen drei Köpfen der Gruppe den wenigst energischen Ausdruck hat.

Im schärfsten Gegensatze zum jüngeren Bruder ist der ältere Knabe zur linken Seite der Vaters noch völlig unverletzt; nur um seinen rechten Arm und um seinen linken Fuß sind zwei Ringe der Schlangenleiber geschlagen, die uns die Gewißheit geben, daß auch er dem Verderben nicht entgehn wird. Allein im gegenwärtigen Augenblick ist der ältere Sohn noch überwiegend Zuschauer und Zeuge des Unterganges seines Vaters; denn, wenngleich er den Schlangenknoten von seinem Fuße abzustreifen sucht, so geschieht dies doch ohne rechte Energie und ohne seine Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Diese ist vielmehr im vollen Maße dem Vater zugewendet, dessen furchtbares Ringen und dessen angstvoller Aufschrei, dergleichen er von seinem Vater nie gehört haben mag, den Knaben mit mitleidigem Entsetzen erfüllt. Dies mitleidige Entsetzen, das ihn sich selbst vergessen läßt, ist es, welches seine Lage bezeichnet, seine Stellung bedingt und in dem Ausdruck seines Gesichtes hervortritt; und gleichwie im jüngeren Bruder alle psychische und körperliche Energie in Bewußtlosigkeit hinschwindet, so ist im älteren die Energie körperlicher Anstrengung erst im Beginnen, und bereitet sich der Augenblick seiner eigenen höchsten Noth und

Pein in dem Anblick fremden Schmerzes in der spannendsten und ergreifendsten Weise vor.

Und nun der Vater. Die Lage, in der wir Laokoon vor uns sehn, ist sehr verschieden beurteilt worden, vielfach aber unter dem Einfluß unhaltbarer Voraussetzungen über die Motive der Handlung, welche aus einer unrichtigen Auffassung des Mythus fließen. Unbefangen hat den Laokoon zuerst Heyne betrachtet, welcher denn auch den seitdem ziemlich allgemein und von den berufensten Erklärern angenommenen Satz aussprach, daß das augenblickliche Gefühl der Wunde als Hauptursache die ganze Bewegung Laokoons bestimme. Um völlig die Wahrheit zu treffen, muß dieser Satz noch etwas anders präcisirt werden. Im Gegensatze zu seinen beiden Söhnen finden wir Laokoon in der höchsten und gewaltigsten Bewegung, welche in dieser Lage, wo die bewegenden Extremitäten gehemmt sind, überhaupt möglich erscheint. Daß diese Bewegung auf rein körperlichen Motiven beruhe, daß sie nicht unter dem Einflusse eines wesentlich seelischen Schmerzes stehe, wie bei dem älteren Sohne oder wie bei der Niobe, dies ist zunächst unwidersprechlich klar, aber weiter ist es ein Irrthum, wenn man glaubte, der Zweck der Bewegungen Laokoons sei ein Loswinden aus den umstrickenden Schlangenknoten, und wenigstens in diesem Punkte stimme die Gruppe mit der Schilderung Vergils in dem Verse:

Ille simul manibus tendit divellere nodos

überein[53]); genauere Betrachtung zeigt, und das muß hier aufs bestimmteste, ja, es kann kaum bestimmt genug ausgesprochen werden: die Bewegungen Laokoons sind überhaupt nicht mehr auf einen Zweck gerichtet, sondern hangen lediglich von dem ihn durchzuckenden, überwältigenden Schmerz des tödtlichen Schlangenbisses ab.

Um sich hiervon zu überzeugen, folge man den Bewegungsmotiven von Glied zu Glied. Das linke Bein ist mit der höchsten Anspannung der Musculatur ausgestreckt, aber nicht etwa, um den Körper aus der sitzenden Stellung zu erheben, denn der Fuß stemmt sich nicht einmal fest und senkrecht gegen den Boden, den er vielmehr nur mit der Spitze verhältnißmäßig leicht und in einer schrägen Richtung berührt. Gälte es ein Streben, sich aus dem Sitze zu erheben, so müßte hierzu ferner vorwiegend nicht dieses, sondern das gebogene rechte Bein in Anspruch genommen werden, und zwar durch festes Auftreten mit der Sohle auf den Boden. Nun aber schwebt nicht allein der rechte Fuß über dem Boden, ohne ihn zu berühren, sondern das Bein wird im Knie zusammengezogen, und die Ferse drückt gegen den Altar, während die Zehen krampfhaft zusammengekrümmt sind. Diese Action aber läuft jedem denkbaren Zwecke so schnurstracks zuwider, daß sie nimmermehr aus bewußter Absicht hervorgehn, sondern lediglich aus der unwillkürlichen Reflexbewegung des Schmerzes abgeleitet werden kann. Ähnliches gilt von dem echten linken Arm. Man hat das Bewegungsmotiv dieses Armes dahin erklärt, Laokoon suche den Kopf der Schlange, die sich in seine Weiche festgebissen hat, loszureißen, „den giftigen Rachen aus der Wunde loszuschnellen[54])“; das ist nicht geradezu unrichtig, insofern der Schmerz des Bisses diese Bewegung der Hand, wie diejenige der linken Hand des jüngeren Knaben veranlaßt hat, aber

der Ausdruck muß, um völlig wahr zu sein, eine nicht unwesentliche Modification erleiden. Hingreifend wo er den Biß empfand, hat Laokoon die Schlange gepackt, aber nur wie zufällig und offenbar viel zu fern von ihrem Kopfe, um sie wirkungsvoll von sich wegdrängen zu können; auch bewegt sich die Hand nicht sowohl vom Körper ab, wie dies der Fall sein müßte, um die Schlange zu entfernen, sondern am Schenkel hinunter, und zwar so, daß an dieser Streckbewegung des Armes wie an derjenigen des Beines an derselben Seite, es ist die verwundete, der krampfhafte Schmerz einen wesentlichen Antheil hat. Nur der rechte Arm scheint allem bisher Gesagten zu widersprechen, da er augenscheinlich gegen die fest mit der Hand gepackte Schlange emporringt. Aber dieser Arm ist von Giovanni Montorsoli restaurirt, folglich in keiner Weise maßgebend; er ist aber obendrein, wie jetzt mit vollster Übereinstimmung angenommen wird, falsch restaurirt [55]). Die wahrscheinlich richtige Haltung des rechten Armes zeigt die hierneben befindliche Zeichnung (Fig. 101); der Schwanz der Schlange ist um die Schulter geringelt, der Arm kämpft nicht gegen das Thier, sondern die Hand greift seitwärts an das Haupt, an dem eine durch moderne Abglättung in eine Fläche verwandelte Stelle im Haar ihre ursprüngliche Berührung aufs unzweifelhafteste verbürgt. Und demnach kann auch in der Action dieses Armes von einer zweckentsprechenden, bewußten Bewegung der Gegenwehr gegen die Schlange nicht entfernt die Rede sein, während sie die unfreiwillige Bewegung des Schmerzes mit derselben Wahrheit und Natürlichkeit vergegenwärtigt wie die Handlung der anderen Extremitäten. Aber nicht allein die Glieder zeigen uns die Herrschaft des überwältigenden Schmerzes über den mächtigen Körper Laokoons, eben so deutlich erkennen wir dieselbe in den unter diesem Gesichtspunkte mit großer Meisterschaft dargestellten Bewegungen des Rumpfes. Denn diese Bewegungen sind durchaus diejenigen eines Menschen, der sich unter den heftigsten Qualen windet und krümmt, Qualen, die uns um so grauenvoller erscheinen, je kräftiger der leidende Körper und je mächtiger dessen Reaction gegen den Schmerz ist. Gewaltsam ist die linke Seite des Leibes eingezogen, die rechte Brust hervorgetrieben, das Haupt zurück und auf die linke Seite geworfen, mit der höchsten Anstrengung sind alle Muskeln angespannt, und doch ist alle diese Anstrengung nicht nur erfolglos, sondern zwecklos, es ist das Ringen eines unrettbar Verlorenen.



Fig. 101. Richtige Haltung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohne.

Prüfen wir jetzt, wie sich zu diesen schmerzlichen Bewegungen des Körpers der Kopf und der Ausdruck des Gesichtes verhalte. Zunächst ist klar, daß sich in dem gewaltsamen Zurückwerfen des Kopfes die Heftigkeit der Bewegungen des ganzen Körpers fortsetzt, und schwerlich wird man in Abrede stellen können,

daß auch die Art dieser Bewegungen in derjenigen des Halses wiederkehre. In einem Hinaufblicken zum Himmel, wie bei Niobe, sei es zu welchem Zwecke es sei, darf das Motiv dieser Wendung des Gesichts nach oben nicht gesucht werden, was festzustellen nicht allein deshalb von Wichtigkeit ist, weil das Motiv von früheren, berühmten Erklärern in der bezeichneten Weise mißverstanden worden, sondern auch und ganz besonders deshalb, weil die Consequenzen der Beurteilung dieses Motivs sich auf diejenige des Gesichtsausdruckes und der gesammten Situation erstrecken, in welcher Laokoon sich befindet. Denn, wer annimmt, Laokoon blicke zum Himmel empor, wie Niobe, der muß nothwendig voraussetzen, daß in ihm noch geistige und sittliche Bewegungen unabhängig von den Empfindungen des physischen Leidens thätig seien. Und wenn wir nach genauerer Einsicht in den Mythus auch nicht mehr glauben werden wie Winckelmann, Laokoon drücke eine Regung von Unmuth aus über ein unverdientes, unwürdiges Leiden, oder wie Visconti, es sei erkennbar, daß er auch noch in diesem Zustande seinen Eifer gegen das hölzerne Pferd nicht bereue, sondern im vollen Gefühle seiner Unschuld dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe, so wird eine solche Voraussetzung doch der ohnehin schon so schwer zu bewahrenden oder zu erlangenden Unbefangenheit der Betrachtung Eintrag thun. Bedingt sie ja doch gleich die weitere Alternative, entweder, das physische Leiden Laokoons habe nicht den Grad von Heftigkeit erreicht, auf dem es eben den ganzen Menschen beherrscht und in Anspruch nimmt, oder, — da diese Annahme durch die fast krampfhaften Windungen des Körpers sofort ihre Widerlegung findet — wie Winckelmann glaubte, Laokoon offenbare eine besondere Erhabenheit des Geistes und Stärke der Seele im Ringen mit der Noth, also etwas über menschliche Natur Heldenhaftes, was, wie schon Welcker hervorgehoben hat, auf Täuschung beruht, und durch den Charakter Laokoons als Mensch und Priester in keiner Weise motivirt sein würde.

Wer vollkommen unbefangen an die Betrachtung des Kopfes und an die Prüfung seines Ausdruckes geht, der wird unmittelbar empfinden, daß der Kopf mit dem Körper durchaus in Übereinstimmung stehe, und zwar sowohl in dem was in den Zügen ausgedrückt ist, als auch in der Art des Vortrags. So wie im Körper der höchste Grad physischen Schmerzes mit der größten Natürlichkeit und Rückhaltlosigkeit dargestellt ist, so ist auch der Kopf auf das höchste Pathos, ein Pathos der heftigsten, augenblicklichsten Art berechnet. Es ist freilich, und grade auf Anlaß des Laokoon so viel von der Mäßigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affecte in der griechischen Kunst, von dem Herabsetzen des Ausdrucks auf ein minderes Maß als das von der Natur geforderte die Rede gewesen, daß es paradox erscheinen mag zu behaupten, von dieser Mäßigung im Ausdrucke sei thatsächlich wenig vorhanden. Und doch muß dies behauptet und damit der Richtung gefolgt werden, welche die Erklärung des Laokoon von Lessings Zeiten bis auf die unseren eingeschlagen hat. Lessing stellte noch in Abrede, daß Laokoon schreie, nicht ein Schrei wie bei dem Laokoon Vergils, nur ein Seufzer entringe sich diesem Munde; Welcker dagegen sagt, es lasse sich nicht behaupten, daß der Mund nicht zu Angstruf und Klaggeschrei geöffnet sei, und Brunn, es sei gewiß, daß der Mund geöffnet sei um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustoßen. Dem wird man beistimmen müssen [56]), und fast möchte man sagen, daß

der Laokoon der Gruppe sich in diesem Punkte mit demjenigen Vergils berühre, der:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit,

nur daß freilich sein Klaggeschrei nicht in wilden, regellosen Tönen besteht, die sich wie dasjenige des vergilischen Laokoon mit dem Brüllen eines verwundeten Stieres vergleichen lassen. Aber, wird überhaupt das Schreien, Jammern oder sage man Stöhnen des Laokoon zugegeben [57]), so steht es mißlich um die Behauptung, Laokoon beherrsche noch seinen Schmerz durch moralische Kraft so weit, daß der Ausdruck desselben nur das geringste Maß scheine, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlange. Denn eben darin offenbart sich ja die moralische Kraft im Leiden, daß wir den Aufschrei, das Lautwerden des Schmerzes niederkämpfen. Und wenn zu weiterer Unterstützung der Annahme, Laokoon besitze und zeige noch diese moralische Kraft, darauf hingewiesen worden ist, ohne dieselbe würde der Ausdruck mit der Handlung im Widerspruche stehn, denn ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet, nun, so haben wir ja im Vorhergehenden gesehn, daß dieser Widerstand aufgehört hat, daß von demselben überhaupt nicht die Rede sein kann, und deshalb dürfen wir den Satz wohl umkehren und sagen: da bereits aller Widerstand gegen die Schlangen aufgehört hat, da Laokoon durchaus von den Schmerzen beherrscht wird, so würde der Ausdruck des Gesichtes mit der Handlung im Widerspruch stehn, wenn Laokoon noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. Wer aber behauptet, Laokoon müsse vermöge der Würde seines Standes auch den heftigsten Schmerz beherrschend gedacht werden, der wolle doch nicht vergessen, wie Sophokles seinen Philoktetes sich geberden, wie er ihn schreien und winseln läßt, wenn der Schmerz in seinem wunden Fuße zum übermannenden Ausbruch kommt, den Philoktetes, der doch, bei mindestens gleicher Würde des Standes, als Heros und Krieger ein noch ganz anderer Mann war, als der Priester Laokoon.

Haben wir uns nun überzeugt, daß Laokoon jammere und daß er jammern müsse, so werden wir auch einsehn, daß der Schmerz sich in den Zügen des Antlitzes mit derselben Heftigkeit äußere und äußern müsse, wie in den krampfhaften Bewegungen des Körpers und wie in dem Schreien des Mundes. Und in der That ist dies Antlitz grade in allen den Theilen, welche vom Schmerz in ihrer Lage und Gestalt verändert werden, in einer Weise gewaltsam bewegt, wie in kaum einem zweiten Werke der antiken Kunst. Alle größeren Flächen, wie Stirn und Wangen sind, wie Brunn richtig schildert, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, daß es unmöglich wird, sich von den darunterliegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft geben. Ähnliches gilt von der Behandlung des Haares am Haupt und im Bart, welches nirgend in größeren Massen zusammenhält, sondern sich überall in eine Menge einzelner kleiner Partieen theilt. Wem das über das Gesicht Gesagte zu stark erscheint, der möge nicht allein, nach Brunns Anweisung, die Gruppe (selbst den Abguß) einmal bei künstlicher Beleuchtung betrachten, welche dieselbe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, und bei der die Zerrissenheit im Antlitz mit solcher Bestimmtheit hervortritt, daß sie Niemand wird läugnen können, während helle Tagesbe-

leuchtung, zerstreutes und flaches Licht die meisten im Marmor thatsächlich vorhandenen Einzelheiten verschwinden läßt, sondern der wolle ganz besonders nicht nach dem Eindrucke allein urteilen, den die am meisten und leichtesten gesehene Profilansicht des Kopfes von der Seite des älteren Sohnes her macht. Denn in dieser Ansicht kommen die Furchen auf Stirn und Wangen so gut wie gar nicht zum Vorschein, und eben deshalb verliert der Ausdruck an der ihm eigenen Schärfe und wird fast klagend, ja in dieser Ansicht wird man jene Wehmuth unschwer wahrnehmen, die nach Winckelmann wie ein trüber Duft auf Laokoons Augen schwebt, die auch Welcker anerkennt, und von der Winckelmann meint, es sähen sie nur Sonntagskinder; in jeder anderen Ansicht wird der Ausdruck des Kopfes durch Wehmuth nur sehr unvollkommen bezeichnet, jede andere Ansicht aber ist für die Auffassung des wahren und ganzen Charakters des Kunstwerkes mehr zu empfehlen als eben diese des Profils.

Wenn sich hoffen läßt, daß bei einer richtigen, allseitigen und unbefangenen Betrachtung des Laokoonkopfes die Beschauer die Überzeugung von dem heftigen, sehr wenig gemäßigten Vortrag des Ausdruckes erhalten werden, so wird auch für die Behauptung die Zustimmung kaum fehlen, daß der Ausdruck wesentlich und durchaus überwiegend derjenige physischen Schmerzes sei. Er ist dies ganz gewiß in dem Grade, daß es unmöglich sein wird, in irgend einem Zuge ein anderes als physisches Leiden nachzuweisen. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, Laokoon leide schlechthin nur physisch, denn das läßt sich ja überhaupt niemals sagen, so lange ein Mensch Bewußtsein hat, welches schließlich auch zur physischen Schmerzempfindung nothwendig ist. Man kann sich fast ganz Goethes schöne Worte aneignen: „fern sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlichen Mannes ihr Mitwirken abläugnen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung(?) scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, in dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, das mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei", aber noch viel unbedingter giltig erscheint die Warnung, mit der Goethe diesen Satz schließt: „nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über." Sehr richtig wendet Brunn diese Warnung besonders auf das Bestreben an, den Ausdruck zu zergliedern oder zu zerspalten, um etwa in dem einen Zug einen sinnlichen, in dem anderen irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachzuweisen, und auch darin ist demselben nur durchaus zuzustimmen, wenn er sagt, wer den Kopf getrennt von der Gruppe betrachtet, der wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks in bestimmten Richtungen nachzuweisen, ja kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblick der ganzen Gruppe gemacht hat, sich überhaupt wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äußerlichen, körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluß dieser Motive ist.

So viel zur Schilderung der Gruppe in ihrer thatsächlichen Erscheinung. Es wird sich weiterhin die Gelegenheit bieten, die hier gewonnene Erkenntniß der Situation, in welcher sich die drei Personen befinden, für die Beurteilung der künstlerischen Erfindung und Composition der Gruppe zu verwerthen, zunächst

aber wird unter dem Eindruck, welchen die unbefangene Betrachtung der dargestellten Handlung auf uns machte, ein erneuter Rückblick auf den Mythus und auf das Verhältniß zu werfen sein, in welchem die Gruppe zum Mythus steht.

Hier dürfte es nun nicht ganz überflüssig sein, im Vorbeigehn daran zu erinnern, daß die Künstler ohne Zweifel wirklich die mythische oder poëtische Tradition vor Augen gehabt haben[58]). „Als Behandlung einer willkürlich, blos künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines blos denkbaren Falles läßt sich", wie Welcker hervorhebt, „das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt, und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen der Künstler einfallen würde, wenn sie etwa selbst gewünscht haben könnten, sie im Stillen als Anlaß zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen." Dies aber hat den Künstlern so fern gelegen, daß sie vielmehr, so weit wie sie es vermochten, geflissentlich Alles hervorgehoben haben, was das Kunstwerk als Darstellung des Mythus charakterisirt: die Priesterlichkeit Laokoons und seiner Söhne, die Hinzufügung des Altars, an dem so eben geopfert werden sollte, und dessen Besudelung und Entheiligung durch das Blut des Priesters in den Augen eines griechischen Beschauers das Pathetische der Scene wesentlich verstärken mußte, die besonders von Welcker gut hervorgehobene Planmäßigkeit in der Art, wie die Schlangen alle drei Personen umstricken, und durch welche sie sich ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen geben, welche wissen, was sie sollen, endlich und ganz besonders die übernatürliche Schnelligkeit ja Augenblicklichkeit, mit welcher der wiederum übernatürlich schmerzhafte Giftbiß der Schlangen seine volle Wirkung ausübt. Wengleich aber auch die Gruppe sich vermöge der Hervorhebung dieser Umstände für den aufmerksamen Betrachter sehr bestimmt als die Darstellung einer einmaligen, eben der in Rede stehenden mythischen Begebenheit zu erkennen giebt, so darf doch jetzt, nachdem die Gruppe genau zergliedert worden, der oben ausgesprochene Satz: das Kunstwerk stellt nichts Anderes dar, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit, mit Zuversicht wiederholt werden. Um mehr als nur diese Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit zu empfinden, muß man zu der Betrachtung des Kunstwerkes nicht allein die Kenntniß des Mythus im Allgemeinen mitbringen, sondern ganz speciell diejenige der besonders von Sophokles durchgearbeiteten ethischen Begründung desselben. Und wie wenig das Jedermanns Sache sei, das lehrt uns Viscontis Irrthum über den ethischen Gehalt des Mythus. Dies gilt aber nicht nur von uns modernen, sondern auch von den antiken Beschauern der Gruppe, welchen der Mythus in seinem Zusammenhang und in seinem ethischen Kern gegenwärtiger war, als uns; freilich konnte das Kunstwerk nur zu einer Zeit entstehn, in welcher das Bewußtsein der Sage und die Kenntniß der diese Sage durchbildenden Poesie durchaus lebendig war, freilich wurde der griechische Beschauer in einer Zeit, in welcher Sophokles' Tragödien noch aufgeführt wurden, durch die oben hervorgehobenen besonderen Umstände der Darstellung lebhafter als wir an den Mythus e r i n n e r t, allein von außen hinzubringen mußte man die Kenntniß des Mythus zu jeder Zeit, aus der Gruppe selbst leuchtete der ethische Kern und Zusammenhang der Sage dem antiken Beschauer grade so wenig entgegen wie dem modernen.

Dies ist der erste Grund, warum man behaupten darf, der Laokoon sei kein

wahrhaft tragisches Kunstwerk. Die tragische Wirkung von Leiden, die wir sehn, beruht wesentlich darauf, daß wir ihren Zusammenhang mit einer Handlung empfinden, deren sittlich nothwendige oder gerechtfertigte Folge sie sind; wo die unmittelbare Empfindung dieses Zusammenhanges fehlt, da wirkt das Pathos nicht tragisch, sondern je nach seinem Grade betrübend oder beängstigend. Dazu kommt aber sofort ein Zweites, worin sich die andere Seite der Ungunst des Verhältnisses offenbart, in welchem sich die Gruppe zum Mythus befindet. Die Anschauung von Leiden wirkt nur dann tragisch, sittlich reinigend auf uns ein, wenn das Maß der Leiden mit der Verschuldung, deren Strafe und Sühne die Leiden sind, in einem Verhältniß steht, welches wir als gerechtfertigt empfinden. Wo dieses Verhältniß überschritten wird, da verwandelt sich unser Gefühl von Furcht und Mitleid in Entsetzen und sittlichen Abscheu, da empört sich unser Gemüth gegen das Übermaß der Strafe. Eine solche Wirkung wird überall da leicht eintreten, wo die Strafe gegenwärtig erscheint, während die Verschuldung lange vergangen, gleichsam verjährt ist, und diese Wirkung wird nur da vermieden werden können, wo entweder die Strafe der Verschuldung unmittelbar folgt, wo sie den Schuldigen in seiner Sünden Blüthe überrascht, um mit Shakspeare zu reden, oder wo das Kunstwerk auf das Moment der früheren Verschuldung in leicht erkennbaren, unzweifelhaften Zügen hinweist, wo die Schuld im Bewußtsein des Gestraften gleichsam wieder gegenwärtig wird. Nun ist aber in der Gruppe von dem Allen grade das Gegentheil der Fall: die langverjährte Schuld kann, schon vermöge ihrer besonderen Natur, hier auch nicht einmal andeutungsweise wiederholt und gegenwärtig gemacht werden, wie dies die Tragödie vermochte, indem sie Laokoon in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen schuldbewußt, die Strafe der Gottheit fürchtend darstellte; dem Kunstwerke fehlt aber auch jede bestimmte Hinweisung auf die Schuld als Motiv der Strafe, denn daß diese Kinder, die hier mit dem Vater gräßlich untergehn, in Sünde gezeugt und geboren sind, wer will es erkennen? und endlich, wer will es unternehmen in Laokoons Haltung und Angesicht das Merkmal des Schuldbewußtseins nachzuweisen in hinreichend stark ausgeprägten Zügen, um dieser über die Maßen furchtbaren Strafe das Gleichgewicht zu halten? Die unausweichliche Consequenz aus diesen Erwägungen aber ist, daß der Gruppe des Laokoon, so wie sie vor uns steht, zwei der wichtigsten, ja der fundamentalen Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn.

Um diesen Punkt in das vollste Licht zu setzen, und um dem Einwande zu begegnen, das hier entwickelte Verhältniß zum Mythus sei in der Natur des plastischen Kunstwerks an sich begründet, werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Gruppe der Niobe. Auch die Niobegruppe stellt uns unmittelbar nur die Katastrophe dar, aber in dieser Katastrophe offenbart sich uns der Mythus in seinem ganzen Zusammenhange. In den schmerzlich, entsetzt oder trotzend nach oben gewendeten Blicken fast aller Personen erkennen wir die Anwesenheit der nicht dargestellten rächenden Gottheiten und das Bewußtsein dieser Anwesenheit bei den handelnden Personen, in Niobes fester Haltung auch noch in dem Augenblick des höchsten Leidens, auch noch in dem Augenblicke, wo die Natur der Mutter in hervorbrechenden Thränen über die Größe und den Stolz der Heroine zu siegen beginnt, ja auch noch darin, daß die erhabene Frau den triumphirenden

Göttern diese Thränen verbergen will, in allen diesen Zügen steht uns ihre Verschuldung, ihre Überhebung gegen die Gottheit, ihr aufflammender Stolz in den Tagen des Glückes in klaren Zügen handgreiflich vor Augen, und darin, daß sich Niobe auch jetzt nicht beugt, wird diese Verschuldung gegenwärtig gemacht, im Augenblick der Strafe wiederholt. Und wiederum darin, daß sich Niobe von dieser Strafe nicht vernichten, ja kaum einmal besiegen läßt, setzt sie dieselbe, furchtbar, wie sie sein mag, in ein ausgeglichenes Verhältniß zu der Größe ihrer Schuld. Das ist es, warum Niobe so erhaben ist und uns im Anschauen erhaben stimmt, warum sie uns das Bewußtsein von der ganzen Größe und Würde der Menschheit wach ruft, während ihre hervorbrechenden Thränen uns das endliche Unterliegen der Creatur gegenüber göttlicher Übermacht empfinden lassen und jenem Grundaccord der Erhabenheit die weicheren Klänge der Furcht und des Mitleids beigesellen. Und eben darum wirkt die Gruppe der Niobe tragisch, eben darum erkennen wir in ihr das im höchsten und eigentlichsten Sinne tragische Kunstwerk der Griechen.

Laokoon aber? — Wenn Dannecker bekennt, er habe den Laokoon nie lange beschauen können, sondern sein Blick habe sich, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehn, immer unwillkürlich von ihm weggewendet, wenn Welcker den Grund hiervon „mehr als in etwas Anderem, mehr als in der üblen Ergänzung des Armes, mehr auch als in den Schlangen, deren Windungen bei aller Kunst ein Grauen hervorbringen, in dem Kläglichen in dieser Art von Marterthum“ sucht, so scheinen diese Urteile feingebildeter und geübter Kunstbetrachter, denen sich andere an die Seite setzen lassen, nicht eben auf eine tragische Wirkung hinzuweisen. Nachdem aber nachgewiesen worden ist, daß dem Laokoon zwei der wesentlichsten Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn, muß hier ein Wort wiederholt werden, das vor Jahren, nicht ohne Anstoß zu erregen, ausgesprochen wurde. Man wird nämlich weiter gehn und sagen dürfen, daß äußere Umstände, die Gewöhnung an den Anblick oder eine gewisse Oberflächlichkeit der Betrachtung, oder die Umgebung des Kunstwerks in unsern Museen, oder endlich die virtuose, zur Schau gestellte Technik, die uns die Gruppe in jedem Augenblick als Kunstwerk, als Marmor empfinden läßt, und Ähnliches wesentlich mitwirken muß, um ein in uns aufsteigendes geheimes Grauen vor diesem Anblick zurückzudrängen, das sicherlich mehr und mehr hervortritt, je länger und je tiefer wir uns in die Darstellung hineindenken, namentlich wenn wir uns gewöhnen von der die ganze Situation verändernden Restauration Montorsolis abzusehen und uns den Laokoon so vorzustellen, wie die alten Künstler ihn gemacht hatten. Aus der Gruppe selbst heraus wird dieses Grauen freilich einigermaßen durch die sanfteren Gefühle des Mitleids gemildert, welche uns die Kinder einflößen, aber doch nur sehr unvollkommen; um so unvollkommener, je mehr und je kräftiger grade die Kinder unsere Blicke immer wieder auf die Hauptperson und den Mittelpunkt der Gruppe, den Vater, zurücklenken. Wenngleich aber die Gruppe in ihrer Ganzheit minder heftig wirkt, edlere und weichere Gefühle in uns erregt, als dies der Anblick des Laokoon allein vermögen würde, und wenngleich die Künstler ein Recht haben von uns zu verlangen, daß wir ihr Werk im Ganzen und als Ganzes beurteilen, so muß dennoch bei der durch die vorstehenden Bemerkungen begründeten Behauptung stehn geblieben werden: die

Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und sie ist dies deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet.

Aber grade vermöge dieses ihres ausschließlich pathetischen Gehalts stellt sich die Gruppe des Laokoon als Vertreterin einer Entwickelungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen hin, welche sich den beiden vorangegangenen Phasen der Entwickelung des Pathetischen durchaus organisch, durchaus als ein nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschließt. Die alte Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände in Kampfgruppen, wie die von Aegina. Aber nicht der Gegenstand an sich bestimmt die Art des Eindrucks, den ein Kunstwerk auf das Gemüth des Beschauers ausübt, und mithin seinen ideellen Charakter, sondern der Ausdruck, welchen der Künstler den handelnden Personen verliehen hat, bedingt den Eindruck den wir von einem Kunstwerk empfangen und somit dessen Charakter. Da nun die Kunst vor Phidias ihren Gestalten überhaupt noch keinen charakteristisch psychischen Ausdruck zu verleihen vermag, so kann sie auch noch kein Pathos darstellen und nicht oder nur in dem abgeschwächten Grade pathetisch auf uns wirken, den der Anblick rein körperlicher Leiden, wie z. B. des sterbenden Heros vom Ostgiebel von Aegina (Bd. I. S. 128 u. 130) bedingt. Das Pathetische beginnt in der Plastik mit Phidias und den Seinen, welche freilich in der Verkörperung der Idee absoluter Göttlichkeit den Schwerpunkt ihres Schaffens finden, aber deren Kunst doch keineswegs auf die Darstellung bedingungs- und leidenschaftsloser Göttlichkeit beschränkt ist. Im Gegentheil hat die Kunst der phidias'schen Epoche in Giebelgruppen, Metopen und Friesen auch Handlungen dargestellt, welche ihrem Gegenstande nach durchaus pathetisch sind, Handlungen, bei denen die betheiligten Personen in hohem Grade unter dem Einflusse des Affects, der Leidenschaft, ja starker Leidenschaft stehn. Wer behaupten wollte, auch in diesen Kunstwerken, wie in denen der alten Zeit, liege das Pathetische nur noch im Gegenstande, nicht auch im Ausdrucke der handelnden Personen, den würden die Momente Lügen strafen. Man denke nur an die westliche Giebelgruppe des Parthenon mit ihrem zornglühenden Poseidon. Und dennoch können wir uns auf eben diese Momente berufen, wenn wir sagen, der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervorbringen, sei nicht oder nur in Ausnahmefällen, hauptsächlich nur da ein pathetischer, wo wir die Theile der Gesammtcomposition getrennt vor uns haben, während sie durchaus nur ethisch wirken, nur die triumphirende Macht der Idee uns zum Bewußtsein bringen, welche aus der Handlung spricht, sobald wir sie in ihrer Gesammtheit auffassen. Der Grund hiervon aber liegt einerseits, und das wird besonders von den Friesreliefen gelten, darin, daß der Gesichtsausdruck, der nächste Spiegel der erregten und leidenden Seele in den Kunstwerken dieser Zeit noch wenig durchgebildet ist, andererseits bei den großen statuarischen Compositionen der Tempelgiebel außerdem in dem Umstande, daß der Schwerpunkt in diesen Darstellungen viel mehr auf den ideellen Gehalt der Handlungen als auf die Handlungen selbst in ihren augenblicklichen pathetischen Motiven fällt, und daß demgemäß der pathetische Ausdruck in den handelnden Personen nur in zweiter Linie hervortritt und auf dasjenige Maß reducirt ist, welches die Wahrheit der Handlung erforderte. So ganz besonders z. B. in der westlichen Parthenongiebelgruppe; hier ist das

Pathos im Poseidon stark genug vorgetragen, und doch, wer denkt vor dem Ganzen an Poseidons Zorn, wer nicht vielmehr einzig und allein daran, daß aus dem hier dargestellten, als entschieden dargestellten Streit Athene als die Herrin Attikas hervorging! Auf seiner ersten Entwickelungsstufe also ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet.

Zu selbständiger Geltung und Bedeutung gelangt dasselbe auf der zweiten Entwickelungsstufe durch Skopas und Praxiteles. Gleichwie Phidias in der Verkörperung des absolut Göttlichen den Schwerpunkt seiner Kunst gefunden hat, wie er überall von der reinen Idee ausging, so stellen Skopas und Praxiteles das Göttliche als ein gesteigert Menschliches dar und gehn dabei vom Pathos aus, in welchem diejenige Bedingtheit des Menschlichen liegt, der auch das Göttliche unterliegen kann, ohne aufzuhören göttlich zu sein. So in ihren Einzelbildern. In Gruppen aber stellen sie Handlungen dar, deren ganze Bedeuteng auf dem Pathos beruht. Das beste Beispiel ist die Gruppe der Niobe. Die Niobegruppe ist ohne das Pathos der Mutter undenkbar [59]), dies Pathos bildet den Schwerpunkt der ganzen Composition, welche auch durchaus pathetisch auf uns wirkt. Die Gruppe der Niobe ist ein pathetisches Kunstwerk im höchsten und eigentlichsten Sinne, aber sie ist kein ausschließlich pathetisches Kunstwerk, ihr Pathos ist der Träger einer Idee, der Idee des Triumphs göttlicher Macht über menschliche Größe und zugleich menschlicher Erhabenheit gegenüber göttlicher Übermacht, einer Idee, die uns erhebt und demüthigt in einem Augenblick, aber einer Idee, welche einzig und allein durch dieses Pathos der Gruppe zur Anschauung gebracht werden kann. Auf der zweiten Entwickelungsstufe ist also das Pathetische in der Plastik der selbständige Träger des Ethischen und der Idee.

Die dritte Entwickelungsstufe, die letzte überhaupt mögliche, bezeichnet am vollkommensten der Laokoon. Das in der Niobe selbständig und selbstbedeutend gewordene Pathos ist im Laokoon ausschließlich geworden, es ist von der Idee gelöst; die Gruppe des Laokoon an sich wirkt nur pathetisch auf den Beschauer; was der Mythus von ethischem und ideellem Gehalte besaß, grade das ist in die Gruppe nicht übergangen. In dieser Hinsicht steht der Laokoon, welchen Werke wie Silanions Iokaste und Aristonidas' Athamas (oben S. 81 und 204) vorbereiten, fast allein in der bildenden Kunst, denn die sterbenden Barbaren der pergamenischen Schule können wir nur in sofern mit ihm parallelisiren, als wir sie für sich allein auffassen dürfen. Nur die Gruppe der trallianischen Meister, Zethos' und Amphions Rache an Dirke (der Farnesische Stier), ist dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringt, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchtet wie aus der Gruppe des Laokoon. Aber die ebengenannten sind freilich auch Kunstwerke, welche mit dem Laokoon einer und derselben Periode der griechischen Plastik angehören. Denn, daß die Auffassung des Pathetischen, wie wir sie im Laokoon kennen gelernt haben, sich überhaupt nur im engsten Zusammenhange einer ununterbrochen fortschreitenden Entwickelung des Pathetischen begreifen läßt, innerhalb welcher sie ihre durchaus natürliche Stelle findet, dies scheint einleuchtend. Und schon allein deshalb sind wir genöthigt, Laokoon unter dem fortwirkenden Einfluß des Pathos der erst jüngst vergangnen skopasischen und praxitelischen Zeit, d. h. in

der Blüthezeit der rhodischen Kunst, in der Diadochenperiode entstanden zu denken, und wird es unmöglich, an seine Entstehung in Rom unter Titus zu glauben.

Ehe aber auf die Untersuchung über die Entstehungszeit des Laokoon näher eingegangen, und ehe die Erfindung und Composition der Gruppe von rein künstlerischem Standpunkt aus geprüft wird, muß noch eine Erwägung vorangehn, welche zur gerechten Würdigung des Kunstwerkes von Seiten seines eben besprochenen Verhältnisses zum Mythus und zum ethischen und tragischen Gehalte desselben nicht unwesentlich beitragen wird. Wenn im Vorstehenden zu erweisen versucht wurde, daß die Gruppe uns nur die Katastrophe des Mythus in ihrer nackten Thatsächlichkeit darstelle, daß sie ausschließlich pathetisch sei und daß das Pathos mit einem Grade von Heftigkeit vorgetragen sei, der an das Unschöne wenigstens grenze, so liegen die beiden Fragen nahe, welche für die Charakteristik des Geistes der Künstler von Bedeutung sind, ob erstens die Künstler durch eine andere Erfindung ihr Werk zum Mythus in ein günstigeres Verhältniß hätten setzen, und ob zweitens sie das Pathos weniger heftig und ausschließlich hätten vortragen können. Beide Fragen hangen innig mit einander zusammen und müssen gemeinsam beantwortet werden. Gehen wir vom Pathos Laokoons aus. Das Pathos des Laokoon grenzt deshalb an das Unedle, weil es überwiegend, fast ausschließlich in der Darstellung der heftigsten körperlichen Schmerzen besteht. Das ist allgemein empfunden, selbst von denen, welche sich bemühten, im Laokoon neben dem körperlichen Leiden noch ein selbständiges geistiges Pathos nachzuweisen, weil es ohne das Vorhandensein eines solchen um die herkömmliche unbedingte Bewunderung des Kunstwerkes mißlich aussieht. Dennoch wird uns eine doppelte Erwägung lehren, daß die Künstler Laokoon in keiner Weise weniger körperlich und weniger heftig leidend, dagegen mit mehr freien geistigen Regungen ausgestattet darstellen durften. Denn erstens hätten sie durch eine andere Auffassung der Lage Laokoons den besten Theil des Zusammenhangs ihrer Gruppe mit dem Mythus in Gefahr gebracht. Um uns hiervon zu überzeugen, verändern wir in Gedanken einmal das entscheidende Motiv in der Erfindung der Gruppe. Dies *entscheidende Motiv* ist, daß nicht allein die drei Personen von Schlangen umstrickt und daß zwei von ihnen von den Schlangen gebissen sind, sondern *daß die Schlangenbisse auch sofort unter den heftigsten Schmerzen tödtlich wirken.* Ohne dies Motiv hätte freilich Laokoon in wesentlich anderer Situation erscheinen können, ja erscheinen müssen, aber damit wäre auch der Mythus geopfert gewesen, denn nur durch die furchtbare Schmerzhaftigkeit und die rasche Tödtlichkeit ihres Bisses erscheinen die Schlangen als übernatürliche Boten der Gottheit, ohne diese Voraussetzungen wären es gemeine Thiere, ihr Biß ein gewöhnlicher Schlangenbiß, der weder in dem Grade schmerzhaft ist noch auch so schnell tödtet. Zweitens würden aber die Künstler durch diese Änderung des Grundmotivs ihrer Erfindung die ganze Einheit der Gruppe in Gefahr gebracht haben. Denn von einem gewöhnlichen Schlangenbiß wäre auch der jüngere Sohn nicht so schnell in die Lage gekommen, in der wir ihn sehn, von einer gewöhnlichen Schlange gebissen müßte er sich in Schmerz und Angst abringen und den Vater zu Hilfe rufen. Und was dann? Entweder hätten die Künstler ihren Laokoon in der Art von der Schlange umschnürt darstellen müssen,

wie es der vergilische Laokoon ist, so daß wir sofort einsehn, er könne kein Glied mehr rühren, was plastisch so unschön wie möglich sein würde, oder sie hätten ihn darstellen müssen getheilt zwischen dem Bestreben, die eine Bestie, die ihn beißt, wirksam abzuwehren und dem armen, hilflosen Kinde, das neben ihm um Rettung schreit, beizustehn, wie dies in der That auch Vergils Laokoon versucht, bis er völlig umschnürt ist. Hätten sie das nicht gethan, so würde uns ihr Laokoon ein Gegenstand herzlicher Verachtung sein; hätten sie ihn aber thatsächlich bestrebt oder auch nur von dem Wunsche erfüllt gezeigt, dem Kinde neben ihm zu helfen, so würde der Erfolg der gewesen sein, daß der Knabe als der am meisten leidende zur Hauptperson, der Vater zur Nebenperson geworden wäre, wodurch wiederum der Inhalt der Gruppe sich aus dem Untergange Laokoons mit seinen Kindern in die Darstellung eines gefährdeten Kindes verwandelt hätte, welchem Vater und Bruder in verschiedener Weise zu helfen suchen. Daraus geht hervor, daß die Gruppe unter keiner Bedingung Laokoon in der entfernten Möglichkeit, dem Knaben beizustehn zeigen durfte; und da die plastischen Künstler diese Möglichkeit nicht durch ein abscheuliches Umwickeln des ganzen Laokoon mit Schlangenleibern aufheben konnten, so blieb ihnen keine Wahl, als sie durch die Darstellung so heftiger Schmerzen aufzuheben, daß Laokoon von denselben völlig überwältigt und seiner selbst nicht mehr mächtig erscheint.

Diese Bemerkungen werden hinreichen, um die Gruppe des Laokoon als fertiges Kunstwerk, als Darstellung dieses Gegenstandes ästhetisch zu rechtfertigen, aber freilich noch lange nicht dem Gegenstande selbst nach, den auch die griechische Kunst bis auf die Diadochenzeit offenbar deshalb vermieden hat, weil er nicht zu rechtfertigen ist. Wenn wir nun aber erkannt haben, daß eine andere plastische Darstellung der Katastrophe des Laokoonmythus schwerlich denkbar sei, so mag das zu dem Versuche hinüberleiten, uns die wesentlichen und großen Vorzüge der Erfindung der Gruppe als plastisches Kunstwerk an und für sich zu vergegenwärtigen.

Der größte und unbedingteste Vorzug der Gruppe besteht in der Fülle ihres Inhalts und in ihrem reichen dramatischen Leben. Nicht allein tritt uns das ganze Pathos einer langen Dichtererzählung aus der Gruppe entgegen, sondern keine Art einer dichterischen Darstellung der Scene kann in Hinsicht auf die Fülle der pathetischen Motive und zugleich auf die Macht des Eindrucks auf den Hörer auch nur entfernt mit der Gruppe wetteifern. Der Grund liegt darin, daß die Begebenheit, um die es sich handelt, ihrer Natur nach nur als in einem sehr kurzen Zeitraum verlaufend und durch ihre Acte hindurch sich vollendend überhaupt gedacht werden kann. Die in der Zeitabfolge darstellende Poesie aber muß diese Acte auseinanderziehn und nach einander zum Bewußtsein des Hörers bringen, dessen Aufmerksamkeit und Theilnahme sie in eine lange Spannung ohne einheitlichen Höhepunkt versetzen und in demselben Grade abschwächen und ermüden wird, in welchem sie durch Ausführung im Einzelnen die Fülle der Motive zur Anschauung zu bringen sich bestrebt, während sie zugleich in dem Maße, in welchem ihre Darstellung wächst, die innere Wahrscheinlichkeit der Scene in Gefahr bringt. Diese innere Wahrscheinlichkeit vermag die Poesie nur durch einen möglichst knappen Vortrag zu wahren, bei welchem sie wiederum ein Bedeutendes von dem Reichthum des pathetischen Gehaltes zum Opfer zu bringen hat. Nur

die plastische Darstellung der Begebenheit ist im Stande die verschiedenen Acte derselben als neben einander bestehend wiederzugeben und unbeschadet der selbständigen Bedeutung eines jeden derselben auf einen Höhepunkt zusammenzufassen, nur die plastische Darstellung kann die Fülle des pathetischen Gehalts dem Beschauer im engsten Raume und in einem einzigen Augenblick zur Anschauung und zum Bewußtsein bringen, und die Gruppe der rhodischen Meister thut dies in der denkbar vollkommensten Weise. Zugleich ringeln sich die Schlangen um die Glieder der drei Personen, graben sie ihre giftigen Zähne in die Weichen des jüngeren Sohnes und des Vaters, haucht der tödtlich verletzte Knabe den letzten schweren Seufzer aus, erschlaffen seine Muskeln in Todesmattigkeit, windet sich der Vater in den gewaltigsten Schmerzen und in haarsträubender Angst, schaut der ältere Knabe voll mitleidigem Entsetzen zum Vater empor, und beginnt er seinen erfolglosen Widerstand gegen die Übermacht des Ungethüms, das auch ihn schon zu umstricken angefangen hat und nur den Kopf nach rechts hinüberzuschnellen braucht, um ihn als sichere Beute mit dem tödtlichen Biß zu erreichen. Nicht den zehnten Theil der Zeit, die man braucht, um diese wenigen Zeilen zu durchfliegen, hat man nöthig, um alles hier Gesagte und noch viel mehr an der Gruppe selbst wahrzunehmen und zu empfinden. Wenn Goethe mit vollem Rechte sagt, wir erwarteten vor der Gruppe die Augen schließend bei ihrem Wiederöffnen Alles verändert zu finden, so beruht das nicht am wenigsten auf dieser staunenswerthen Erfindung, welche uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit, von einem gewissen Zeitpunkt an, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Hauptperson in den drei Personen thatsächlich mit einem Blicke übersehn läßt. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir allerdings, eingedenk des Lessing'schen Ausspruches, jede Kunst solle nur das darstellen, was sie besser als alle anderen Künste darstellen kann, zugestehn, daß Laokoons Tod ein im höchsten Grade glücklich gewählter Gegenstand der bildenden, und vermöge der nur der Plastik im vollen Maße möglichen Beschränkung der Darstellung auf die Hauptpersonen ohne alles zertreuende Nebenwerk, der plastischen Kunst insbesondere sei.

Mit dem eben besprochenen ersten und größten Vorzug der Gruppe hangt ein anderer eng zusammen, der einerseits seine selbständige Bedeutung besitzt, während er andererseits einen nicht unbeträchtlichen Mangel der Erfindung so geschickt verdeckt, daß ihn die wenigsten Beschauer wahrnehmen: die Abgeschlossenheit der Gruppe nämlich, welche auch die in derselben dargestellte Handlung abgeschlossen scheinen läßt. Wenn soeben rühmend hervorgehoben wurde, daß die Gruppe uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit vor Augen stelle, so wurden mit Bedacht die Worte hinzugefügt: von einem gewissen Zeitpunkt an. Dieser Zeitpunkt ist derjenige, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten; was auf diesen gefolgt ist, die successive Verwundung des jüngeren Sohnes und des Vaters und das Unterliegen des ersteren, und was jetzt folgen wird, das Unterliegen des Vaters, die Verwundung und der Tod auch des älteren Sohnes: dies Alles giebt die Gruppe und zwar in so augenscheinlicher und zwingender Weise, daß der Phantasie durchaus kein Spielraum bleibt, sich das Ende des Ganzen anders vorzustellen, als die Künstler es sich vorgestellt haben. Über das aber, was jenem Zeitpunkte vorauslag, über die Situation, in welcher

sich die drei Personen in dem Augenblicke befanden, welcher dem dargestellten unmittelbar vorherging, darüber, wie sie sich beim Herannahen der Schlangen verhielten, giebt uns die Gruppe nicht allein keine Rechenschaft, sondern darüber macht sie unserer Phantasie auch jede vernünftige Vorstellung unmöglich. Die Gruppe läßt sich nur als ein Fertiges genießen, aber sie läßt sich nicht als ein Gewordenes vorstellen, es sei denn, man nähme an, Laokoon und seine beiden Söhne haben sich in der Weise am Altar zurechtgeordnet, wie wir sie sehn, um sich von den Schlangenknoten umstricken zu lassen, und erst auf ein gegebenes Zeichen die Action begonnen. Das ist mehrfach empfunden worden, am besten aber von Goethe bezeichnet, wenn er sagt: „um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehn.“ Denn, was heißt dies Anderes, als daß wir das Schauspiel für uns grade auf dem Punkte beginnen lassen, wo die Künstler den Anfang desselben gesetzt haben, und uns der Rechenschaft über die Entwickelung desselben begeben oder überheben? Es ist sehr fein empfunden, wenn Goethe sagt, durch dies Verfahren werden wir die Intention des Laokoon, d. h. die Intention der Künstler des Laokoon recht fassen. Dieser Absicht der Künstler kommen wir entgegen, wenn wir uns mit dem Anblick ihrer Gruppe überraschen, denn eben das haben sie gewollt; sie haben Alles daran gesetzt, durch lebhaften Vortrag des als gegenwärtig dargestellten Momentes und durch augenscheinliche Darlegung der nächstfolgenden das Gemüth des Beschauers in der Art in Anspruch zu nehmen und seine Aufmerksamkeit in der Art auf das Ende des Dramas zu richten, daß er darüber vergesse, nach dem Anfange zu fragen. Je mehr wir dies thun, desto mehr werden wir die Erfindung der Laokoongruppe bewundern, je weniger wir uns dagegen von den Künstlern voreinnehmen und überraschen lassen, um desto kühler wird unser Urteil über ihre Erfindung der dargestellten Lage der drei Personen ausfallen, bis wir endlich einsehn, daß sich dieselbe aus lebendiger Handlung überhaupt gar nicht entstanden denken läßt, daß aus lebendiger Handlung durchaus und nothwendig eine andere Darstellung des entscheidenden Momentes hätte hervorgehn müssen.

Was aber die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe und der in ihr dargestellten Handlung anlangt, so scheint eine eigene Untersuchung nöthig, um über deren Wesen zur Klarheit zu gelangen. Denn, wenngleich diese Einheitlichkeit allgemein, ja fast möchte man sagen lebhafter als alle anderen Vorzüge der Erfindung und des Aufbaus der Gruppe empfunden wird, so scheint sie doch noch selten verstanden worden zu sein und von nicht wenigen Erklärern an unrichtiger Stelle gesucht zu werden. Offenbar beruht die Einheit der Gruppe darauf, daß wir den Vater unbedingt als die Hauptperson empfinden. Fragen wir uns aber, warum dies so sei, so kann nicht geläugnet werden, daß hierzu die räumliche Anordnung der Figuren, durch welche Laokoon als Mittelpunkt der Gruppe erscheint, daß die überwiegende Größe des Vaters und die geflissentliche Unterordnung der Söhne, daß endlich die überwiegende Heftigkeit in der Handlung des Vaters dazu mitwirkt, Blick und Interesse auf ihm festzuhalten und immer wieder auf ihn zurückzuführen; aber diesen Umständen allein kann es doch nicht zugeschrieben werden, daß unsere Theilnahme sich fast ganz auf den Vater

concentrirt, und daß wir die Söhne neben ihm beinahe vergessen. Die Erklärung dieser Thatsache ist deshalb in dem ethischen Verhältniß der drei Personen zu einander, besonders der Söhne zum Vater gesucht, namentlich ist gesagt worden, der Blick der Söhne sei dem Vater zugewandt, derjenige des älteren in ängstlichem Mitgefühle, der schon halbgebrochene des jüngeren in Bekümmerniß oder Verzweiflung, weil er den Vater, von dem allein er Rettung erwartet habe, als unfähig erkenne, ihm zu helfen. Dies würde allerdings die Thatsache erklären, allein die berührte Auffassung des jüngeren Sohnes besteht offenbar nicht zu Rechte, ihr gegenüber muß es vielmehr richtig beobachtet heißen, wenn Brunn schreibt: „sehen wir von dem einzigen Blicke des älteren Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, daß Jeder für sich, von dem Anderen gänzlich unabhängig handelt.“ Die wahre Lösung des Problems deutet Feuerbach an, wenn er darauf hinweist, durch die Hinzufügung der Söhne sei das gellende Unisono des Pathos in einen plastischen Dreiklang aufgelöst; denn eben in diesem Dreiklang liegt die Einheit und Ganzheit der Gruppe. Aber dieser Dreiklang muß richtig aufgefaßt werden: er besteht darin, daß die im Vater gegenwärtigen Qualen im sterbenden jüngeren Sohne bereits von der Ruhe des eben eintretenden Todes gelöst erscheinen, während sie sich für den älteren Knaben erst vorbereiten. Der Grundton, den der Vater angiebt, klingt im älteren Sohne erst an, im jüngeren klingt er aus, im älteren Sohne sehn wir den Beginn, im Vater die höchste Entwickelung, und im jüngeren Sohne den Ausgang der Handlung, darin liegt ihre Einheit und Geschlossenheit, darin auch die Möglichkeit, daß sich unserer Spannung und Erregung im Anblick der Gruppe ein Gefühl von Beruhigung beimische, ohne welches die Gruppe ein gradezu unerträglicher Anblick sein würde, darin endlich liegt es, daß die Söhne kein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nehmen. Andererseits wird man leicht fassen, daß dieser plastische Dreiklang, welcher in dem Contraste der Situation der drei Personen besteht, in demselben Maße dem Unisono genähert wird, in welchem wir die drei Situationen als einander verwandt betrachten, in demselben Maße, in welchem man bei dem jüngeren Sohne noch gegenwärtiges Leiden, wie beim Vater, und bei diesem noch von seinen physischen Schmerzen unabhängiges geistiges Pathos, wie bei dem älteren Sohne, zu erblicken glaubt.

Wenn wir hoffen dürfen, durch solche Erwägungen der tiefdurchdachten Erfindung der Gruppe in ihren hohen Vorzügen gerecht geworden zu sein, ohne gleichwohl gegen deren fast unvermeidliche Mängel die Augen zu verschließen, so möge nun versucht werden, in ähnlicher Weise die materielle und formelle Composition der Gruppe zu würdigen.

Zuerst die Schwierigkeit dieser Composition. Dieselbe wird uns am schnellsten und am klarsten zum Bewußtsein kommen, wenn wir bedenken, wie einzig in seiner Art, ja wie gradezu unerhört der Gegenstand ist, welchen die Künstler darzustellen unternahmen. Alle bis auf den Laokoon von der griechischen Plastik dargestellten Handlungen, selbst die am kühnsten erfundenen, fanden in der Wirklichkeit des Lebens ihre näheren oder entfernteren Analogien, in denen sie vom beobachtenden Künstler studirt, aus denen ihre künstlerische Erfindung und Composition abgeleitet werden konnte; für die in der Laokoongruppe vorgehende Handlung fehlte jede auch nur entfernt denkbare Analogie, denn diese Handlung gehört

kaum noch dem Gebiete des Wahrscheinlichen, geschweige dem des Wirklichen, sondern nur demjenigen des Möglichen an; die hier dargestellte Handlung mußte also ihrem innersten Wesen nach durchaus frei erfunden werden. Denn, wollte man auch annehmen, die Künstler haben bei der schließlichen Ausführung lebende Modelle vor Augen gehabt, so ändert das die Nothwendigkeit der Annahme einer primitiv freien Erfindung der Handlung noch in keiner Weise, da ja die Künstler auch dann noch ihren Modellen die Stellungen anzuweisen hatten, also gleichsam nur mit lebendigen Körpern plastisch componirten. Allein die Annahme, die Meister von Rhodos haben die Gruppe nach Modellen ausgeführt, ist so gut wie unmöglich, weil, wie gezeigt worden, Laokoons Lage durchaus von der Gift- und Schmerzwirkung des Schlangenbisses abhangt, und weil kein gesunder Mensch es möglich machen kann, diese Situation auch nur mit dem oberflächlichsten Scheine von Wahrheit an sich darzustellen, endlich, weil auch, abgesehn von der Hauptperson die Handlung aller drei Personen, um von der diese Handlung bedingenden Action der Schlangen gar nicht zu reden, so völlig momentan, in einem solchen Grade gewaltsam ist, daß eine beharrende Scheindarstellung derselben durch lebende Modelle zur schreiendsten Lüge geworden wäre.

Die Handlung der Laokoongruppe also mußte frei erfunden werden; wenn nun schon die freie Erfindung irgend einer lebhaft bewegten Handlung kein kleines Ding ist, vielmehr eine Aufgabe, vor der sich unter hundert Künstlern neunundneunzig in den Actsaal flüchten, so wurde das Wagniß dieser Erfindung hier ein um so größeres, je vielfältiger die zu verbindenden und einander bedingenden Elemente derselben waren. Denn drei Personen und zwei Schlangen mußte der erfindende Künstler gleichzeitig in der Phantasie festhalten, drei Personen in den bewegtesten und verschiedensten Stellungen, zwei Schlangen, in denen der Anlaß dieser Bewegungen liegt, und welche zugleich den Bewegungen entgegenwirken, ohne sie gleichwohl aufzuheben, drei Personen, die so hart aneinandergerückt sind, daß sich ihre Stellungen und Handlungen bedingen, und daß die Auffassung jeder der drei neben einander bestehenden Acte von derjenigen der beiden anderen abhangt. Nach und nach in ihren einzelnen Theilen ersonnen konnte diese Gruppe nicht werden, und wenn Goethe mit Recht sagt: der Laokoon ist ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt, so werden wir nicht umhin können anzunehmen, daß die ganze Composition in ihren bestimmenden Grundzügen in ähnlicher Plötzlichkeit, in einem einzigen erhöhten Momente in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig und fertig wurde.

Wenngleich dies aber auch anerkannt wird und nie geläugnet werden sollte, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß von dieser ersten Erfindung der Composition in der Phantasie des Künstlers bis zu ihrer plastischen Verwirklichung ein weiter, weiter Weg ist, und daß ein lebendig gefaßter genialer Gedanke für die thatsächliche Herstellung eines solchen Werkes lange nicht ausreicht. Um diese letztere möglich zu machen, mußte sich in dem Meister die klarste Verständigkeit und die umfassendste Überlegung mit der lebhaften Phantasie aufs innigste durchdringen, und wenn uns aus der Composition im Ganzen die hohe Genialität und Kühnheit des Meisters entgegenleuchtet, so werden wir bei ihrer Betrachtung im Einzelnen die Verständigkeit und Überlegtheit in gleichem Grade deutlich empfinden, ja, je mehr wir in's Einzelne gehn, desto mehr wird der erste Eindruck

genialer Schöpferkraft demjenigen kühler und planmäßiger, ja selbst raffinirter Verstandesthätigkeit weichen. Jetzt darf wohl an Plinius' Worte erinnert werden: „de consilii sententia fecerunt artifices“, nach dem Entscheid gemeinsamer Berathung machten die Künstler, die drei Künstler Agesandros, Polydoros und Athanodoros den Laokoon. An die bloße Ausführung in Marmor kann hier nicht gedacht werden, denn bei dieser ist eine Berathung und ein Entscheid nach der Berathung kaum nöthig oder möglich; wir müssen an die Herstellung eines plastischen Modells denken, welches der erfindende Künstler im Groben entworfen hatte, und welches seine beiden Genossen mit ihm gemeinsam durcharbeiteten. Bei dieser Durcharbeitung gab es zu bedenken und zu berathen, bei ihr fand ein Austausch der Ansichten seine richtige Stätte, bei ihr konnte dieser und jener Versuch zur Abrundung des Ganzen in allen Theilen angebracht, geprüft, verworfen, durch einen neuen Versuch ersetzt werden, bis endlich aus diesem Besprechen, Berathen, Versuchen der Entscheid hervorging, der sich in dem vollendeten Werke darstellt [60]). Wer ein fertiges Modell mit dem ersten gezeichneten Entwurfe eines plastischen Werkes aufmerksam verglichen hat, der wird wissen, daß ein Modell weder ohne mannigfache, zum Theil wesentliche Abänderungen des gezeichneten Entwurfes zu Stande kommt, noch auch ohne solche Modificationen zu Stande kommen kann, weil die Wirkung einer plastischen Form sowohl an sich, in ihrem optischen und perspectivischen Verhalten, wie auch in demjenigen zu den ihr benachbarten Formen erst dann sich völlig überblicken und in ihrer Wirkung berechnen läßt, wenn sie eben thatsächlich plastisch vor den Augen des Künstlers steht. Wenn das aber von jeder plastischen Schöpfung gilt, wie viel mehr gilt es von einem so complicirten Werke wie die Laokoongruppe. Ohne Zweifel darf man mit Recht behaupten, die ganze pyramidale Anordnung der Gruppe auf einer verticalen Fläche, eine Anordnung, die fast mit Nothwendigkeit darauf führt, die Gruppe sei für eine Nische componirt worden, der harmonische Fluß des Gesammtumrisses, der bei richtiger Restauration der beiden fehlenden Arme auch nicht durch einen hervorstechenden Theil unterbrochen wird, die übersichtliche Nebeneinanderstellung aller einzelnen Theile, die nirgend unter einander in Verwirrung gerathen, so lange man für die Gruppe die Vorderansicht festhält, für die sie augenscheinlich allein bestimmt ist, dies sorgfältige Trennen der drei von den Schlangen aneinander geschnürten Personen, die sich gleichwohl fast nirgend berühren und deren Bewegungen sich nirgend kreuzen, die überaus genaue Ausfüllung jedes leeren Raumes zwischen den einzelnen Figuren, die im höchsten Grade kunstreichen, fast möchte man sagen herausgeklügelten Windungen der Schlangen, und die durch dieselben bewirkte Lähmung der großen Bewegtheit, welche, wie Goethe bemerkt, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet; weiter: die räumliche Unterordnung der Söhne, welche im Verhältniß zum Vater wie Kinder erscheinen, obwohl sie ihren Formen nach der eine ein reifender Knabe, der andere ein Jüngling sind, sodann auch die Abstufung und Abwägung in dem Gesichtsausdruck der drei Personen im Verhältniß der einen zur andern, man muß sagen, dies Alles, und vielleicht noch Einiges mehr, sei nicht das Resultat der ersten Erfindung, sondern dasjenige der gemeinsamen Berathung der drei Meister vor dem allmählich entstehenden, geänderten, wieder geprüften, umgestalteten und endlich festgestellten Modell der Gruppe. Und eben so richtig

ist bereits von guten Kennern hervorgehoben, daß bei keinem Werke der griechischen Plastik, ganz gewiß bei keinem früheren als der Laokoon diese überlegende, berechnende, klar verstandesmäßige Thätigkeit der producirenden Künstler uns in halbwegs gleichem Maße zum Bewußtsein kommt, wie eben beim Laokoon, ja daß wir, mögen wir im Übrigen so viel oder so wenig Kenner sein wie wir wollen, bei keinem einzigen Werke die Künstler so wenig vergessen können, von keinem Werke so unwillkürlich immer wieder an die Künstler und an ihre Arbeit, an die Schwierigkeit ihrer Aufgabe und an die Meisterschaft in der Lösung dieser Aufgabe erinnert werden, wie von Laokoon. Daß dieses aber kein Lob und kein Vorzug der Gruppe sei, daß vielmehr das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes darin bestehe, „daß es uns die Person des Künstlers völlig vergessen lasse und sich uns als eine freie Schöpfung darstelle, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus nach einer inneren Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht Gemachtes“ (Brunn), dies wird wohl Niemandem erst bewiesen werden müssen.

Wenden wir uns jetzt, weiter in das Einzelne der Betrachtung eingehend, der Formgebung an sich zu. Obgleich, wie oben mit Nachdruck hervorgehoben wurde, die ganze Gruppe des Laokoon unmöglich nach Modellen studirt sein kann, so muß doch mit nicht minderem Nachdruck betont werden, daß es nichts Studirteres geben kann als die Formgebung der Gruppe in allen einzelnen Theilen.

Mit dem höchsten Grade durchsichtiger Klarheit und Deutlichkeit ist die Thätigkeit und die Eigenthümlichkeit der Function der Musculatur in allen Theilen am Laokoon erkennbar und legt von den umfassendsten Beobachtungen und von der gründlichsten Kenntniß des menschlichen Körpers Zeugniß ab. Eine gründliche Kenntniß des menschlichen Körpers ist freilich bei jedem plastischen Künstler das nothwendige Erforderniß naturwahrer Darstellung des Körpers als eines lebendigen Organismus, und die bewußte Bildung jedes einzelnen Theils der thätigen Musculatur nach Maßgabe der Kenntniß von seiner Natur und Function ist die unerlaßliche Bedingung dessen, daß uns das plastische Werk nicht als Stein, sondern als ein lebendiger Organismus erscheine. Dem Grade der Ausführung nach aber liegen die mannigfaltigsten Abstufungen zwischen einer stilistisch großen und breiten Behandlung, welche die Einzelheiten den bestimmenden Hauptformen unterzuordnen weiß, und der realistischen, die Einzelheiten als solche zur Geltung bringenden Weise. Und während wir jene Behandlung in den weniger studirten, einfach gehaltenen aber lebenswarmen Werken der früheren Blüthezeit der Kunst erkannt haben, tritt uns an dem Laokoon und aus seinen zum Theil scharfen und harten Einzelheiten ein so entschiedener Realismus entgegen, daß man bei dem pathologischen Zustand, in welchem er dargestellt ist, fast unwillkürlich daran erinnert wird, daß um die Zeit, in welcher der Laokoon entstand, die anatomischen Studien am menschlichen Körper begannen oder erhöhten Aufschwung nahmen [61]), und die Annahme keineswegs mehr fern liegt, daß unsere Künstler die von ihnen zu bildenden Formen nicht nur am Leben, sondern wissenschaftlich am Secirtische studirt haben. Andererseits dürfte auf die bis zu trockener Schärfe durchgeführte Formgebung am Laokoon der Zusammenhang der rhodischen Kunst mit der sikyonischen Schule des Lysippos eingewirkt haben, welche sich fast ausschließlich mit dem Erzguß befaßte, in sofern als die Schärfe und Bestimmtheit der Formgebung

des Erzgusses im Laokoon auf den Marmor übertragen sein möchte, wozu für die Künstler in der Natur des Gegenstandes und in der übermäßigen Anstrengung der bewegenden Musculatur die Verlockung nahe genug gelegt war. Aber freilich haben sie eben dadurch die Natur ihres Materials und die Gesetze ihrer Technik verkannt und nicht etwa eine erhöhte Naturwahrheit erreicht, sondern eine Virtuosität und ein Wissen entfaltet, welches einen Künstler wie Dannecker urteilen ließ: der Torso (vom Belvedere) sei Fleisch, der Laokoon aber Marmor, während Brunn mit Recht behaupten konnte, „ein nackter Körper aus Phidias' Werkstatt in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln nur wie mit einem leisen Hauch angedeutet sind, ist doch zuletzt zu einer größeren, intensiveren Kraftentwickelung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden für sich eine zu selbständige Bedeutung ertheilen, als daß dadurch nicht der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt erscheinen müßte.“ Und, so gut wir durch die fundamental durchdachte, auf den günstigsten Moment und auf den denkbar größten und glänzendsten Effect berechnete Composition an die verstandesmäßige Thätigkeit der Künstler erinnert werden, ebenso gemahnt diese raffinirte, bewußte, absichtsvolle Formgebung an ihr gelehrtes Wissen, das wir bewundern müssen, das aber eben deshalb dem unmittelbaren und künstlerischen Eindruck ihres Werkes hemmend im Wege steht.

Mit dem Vorstehenden werden die Hauptmomente dessen berührt sein, was zu einer allseitig gerechten Würdigung der Gruppe des Laokoon berücksichtigt werden muß; es erübrigt, das kunstgeschichtliche Resultat zu ziehn und aus inneren Gründen den Erweis zu bringen, daß der Laokoon nicht in Titus' Zeit entstanden sein könne, dagegen sich als in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, zwischen der 130. und 160. Olympiade etwa (in runder Summe 250—150 v. u. Z.) entstanden zu erkennen gebe. Es kann dies bei der großen Zahl trefflicher Vorarbeiten, unter denen namentlich Welckers classische Darlegung hervorgehoben zu werden verdient, in verhältnißmäßiger Kürze geschehn.

Zuerst ein Wort über das Verhältniß der Gruppe zu der Schilderung Vergils. Es ist bekannt, daß Lessing annahm, die Bildner der Gruppe haben den römischen Dichter vor Augen gehabt und mit demselben in der Darstellung desselben Gegenstandes durch die ihrer Kunst eigenthümlichen Mittel gewetteifert. Diese Ansicht hat bis auf die neueste Zeit herab einzelne Anhänger gefunden, obgleich andererseits selbst von solchen Gelehrten, die eine römische Entstehung des Laokoon annahmen, obenan Visconti, eingesehn worden ist, daß die Gruppe von der Schilderung des Dichters durchaus und in jedem Betracht verschieden sei. Nun ist freilich bemerkt und von Lessings Zeiten an ausgeführt worden, daß die Verschiedenheiten der poetischen und der plastischen Darstellung sich auf die Principien der einen und der anderen Kunst zurückführen lassen, und daß die Bildner, wenn sie dem Dichter nacharbeiteten, als Bildner und um ein plastisch schönes Werk zu schaffen, von dem Dichter in allen den Punkten abweichen mußten, in denen sie von ihm verschieden sind. Wer die Gruppe für früher hält als die Schilderung des Dichters, kann gleichwohl den Ausführungen in Betreff aller bisher bemerkten Unterscheidungspunkte zwischen dem Dichter und den Bildnern zustimmen, weniger freilich schon in Betreff der Nichtübereinstimmung der Bildner

mit dem was der Dichter mit dem Verse: „Ille simul manibus tendit divellere nodos“ bezeichnet, da eine Nöthigung, den Kampf Laokoons gegen die Schlange aufzugeben, sich aus den Principien der Plastik an sich nicht ableiten läßt, worauf jedoch nicht das entscheidende Gewicht gelegt werden soll; aber zu fragen bleibt nun, was denn durch die in Rede stehenden Ausführungen bewiesen wird? Wenn man nicht im Stande ist zu beweisen, daß die Gruppe nicht auf der Grundlage der Dichterschilderung componirt sei, so kann man doch wahrhaftig noch viel weniger beweisen, daß sie, die in jeder Hinsicht von der Dichterschilderung verschieden ist, dennoch dieser nachgebildet sei. Und wohl darf hier auf das Urteil Feuerbachs verwiesen werden, der, obwohl Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe, dennoch schreibt: „wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vaticanischen Gruppe und der bekannten Schilderung Vergils haben beikommen lassen [62])“, oder an einer anderen Stelle [63]): „es war der schlimmste Irrthum Lessings, zu glauben, daß die Künstler unserer Gruppe aus der Aeneïde des Vergil geschöpft haben; der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde, und weit über den kalten rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles.“ Feuerbach hat freilich schwerlich bedacht, was er hiermit zugesteht; denn, da Vergil in Rom im höchsten Grade angesehn und populär war, während wir von einer mehr als höchstens gelehrten Bekanntschaft der Römer mit Sophokles' Tragödie Nichts wissen, so ist ein auf einer anderen als der vergilischen Dichtung beruhender plastischer Laokoon, in Rom entstanden, allerdings schwer anzunehmen. Indem also hervorgehoben wird, daß sich aus der Vergleichung Vergils mit der Gruppe die Entstehungszeit der letzteren weder im einen noch im anderen Sinne beweisen lasse, muß es als ein schwerer und kaum begreiflicher Irrthum bezeichnet werden, wenn die Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe die Behauptung aufstellen, erst Vergil habe den Mythus von Laokoon mit den Umständen erzählt, welche in der Gruppe dargestellt sind, „der weiche Sinn der Hellenen sei vor dem Extrem zurückgebebt, Vater und Kinder vereint der strafenden Gottheit erliegen zu lassen [64])“; denn, wenngleich das alte Epos des Arktinos von Milet, die früheste selbständige Bearbeitung der Sage, nur einen der Söhne mit dem Vater umkommen läßt, so bezeugt doch Hygin bestimmt den Tod beider Kinder, und daß Hygin den Inhalt der sophokleïschen Tragödie, die uns als die Grundlage der Gruppe gilt, wiedergebe, das ist nicht einmal bestritten worden, geschweige denn widerlegt.

In Betreff der Gruppe selbst aber ist Folgendes zu sagen.

Daß dieselbe nicht in Rom und in Titus' Zeit entstanden sein könne, und überhaupt nicht wesentlich später als in dem oben bezeichneten Zeitraume, das geht ganz besonders daraus hervor, daß allen griechischen Sculpturen der späteren Epochen bei aller Meisterschaft der Technik der Charakter der Originalität in der Erfindung abgeht. Es werden sich für diesen Satz die mannigfaltigsten Belege im Einzelnen im Verfolge dieser Darstellung finden, und es muß auf das später folgende um so mehr verwiesen werden, da der Nachweis im Einzelnen an den berühmtesten und vorzüglichsten Werken der folgenden Zeit hier nicht episodisch eingeflochten werden kann. Deswegen sei hier nur im Allgemeinen bemerkt, daß

man für eine Reihe der vorzüglichsten Arbeiten der Periode von der 156. Olympiade abwärts, um gar nicht einmal von Titus' Zeit allein zu reden, im Stande ist, den Charakter mehr oder minder freier Nachahmung bestimmter, uns bekannter Originale darzuthun, für andere denselben zu vermuthen guter Grund ist, und daß die wenigen, die endlich etwa noch übrig bleiben, von Seiten der Erfindung so wenig Außergewöhnliches, Eigenthümliches enthalten, daß sich durchaus nicht sagen läßt, auf wie vielen hundert Reminiscenzen älterer Originalerfindungen sie beruhen mögen. Dieser der Originalität entbehrende Charakter der griechischen Kunst in Rom erscheint nun aber auch als ein in dem Grade historisch Nothwendiges, daß eine entgegengesetzte Erscheinung geradezu unter die geschichtlichen Wunder gerechnet werden müßte. Man bedenke doch, daß eine lebhafte Kunstübung und Kunstliebhaberei in Rom erst mit der Unterwerfung und durch die Plünderung Griechenlands anhebt, daß von diesem Zeitpunkte an fast alle vorzüglichsten Schöpfungen der griechischen Plastik, die sich eben transportiren ließen, nach und nach in Rom zusammengeschleppt wurden, daß sich an ihnen das Studium der Kunst und eine weit genug ausgedehnte dilettantische Kennerschaft entwickelte, daß man die Arbeiten der großen Meister als solche unendlich hoch schätzte oder zu schätzen affectirte, was im Erfolge auf Eins hinaus kommt; man erinnere sich weiter, welchen bestimmenden Einfluß auf unsere moderne Kunst das Wiederbekanntwerden der Antike ausgeübt hat, und man wird selbst ohne thatsächliche Kenntniß der Monumente schließen müssen, daß die römische Welt den Maßstab für die Schätzung von Kunstwerken, die unter ihren Augen entstanden, nothwendig aus den Musterarbeiten der Blüthezeit entnehmen mußte, und wird zugestehn müssen, daß schon hieraus für die in Rom und für Rom arbeitenden Künstler eine fast zwingende Nöthigung entstand, sich in ihren Werken den Mustern der früheren Perioden so nahe wie möglich anzuschließen. Wer aber die Monumente, um die es sich handelt, kennt, der wird bei unbefangener Prüfung und Erwägung den Satz Welcker's unterschreiben müsssen: es ist unmöglich von irgend welchen Werken der römischen Kaiserzeit zum Laokoon hinüber eine Brücke zu schlagen, unmöglich aus diesen Werken eine Reihe herzustellen, als deren naturgemäßes Glied oder selbst als deren gesteigerter Endpunkt die Gruppe des Laokoon erscheint. Denn die Gruppe des Laokoon ist durchaus neu, originell, in dem ganzen Entwickelungsgange der griechischen Kunst so unerhört, daß sie nur eine ziemlich genaue Analogie hat in der Gruppe des Farnesischen Stiers, dem Werke der Trallianer Apollonios und Tauriskos, von dem uns Plinius bezeugt, daß es aus Rhodos nach Rom gebracht wurde, wo es in Augustus' Zeit sich im Besitze des Pollio Asinius befand. Der Laokoon ist neu nicht allein, wie früher hervorgehoben wurde, dem Gegenstande und der Erfindung nach, sondern er ist es eben so sehr in Hinsicht auf das Compositionsprincip und auf die Principien und die Eigenthümlichkeit der Formgebung.

Diese durchgängige Neuheit und Originalität der Laokoongruppe müßte uns bestimmen, das Werk der Zeit des Titus ab- und einer früheren Periode zuzusprechen, auch wenn wir dieselbe nicht als ein Werk rhodischer Meister kennten. Nun ist aber aus allen Nachrichten über rhodische Kunst und aus den rhodischen Künstlerinschriften, soweit sie im Original vorhanden sind, ersichtlich, daß die Kunst auf Rhodos von der Mitte der 120er Olympiaden an bis gegen den An-

fang der römischen Kaiserzeit (also etwa bis zum letzten halben Jahrhundert vor u. Z.) blühte, während spätere rhodische Künstler durchaus nicht bekannt sind. Welchen Grad von Wahrscheinlichkeit hat es nun, daß die drei größten rhodischen Künstler, diejenigen, deren Werk das vorzüglichste der ganzen rhodischen Kunst ist, vereinzelt (und doch ihrer drei) in Titus' Zeit (also im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts nach Chr.) lebten, als die Kunst in ihrer Heimath erloschen war, und nicht in der Blüthezeit der rhodischen Kunst? daß sie den Laokoon schufen, nicht in der Zeit, als Aristonidas seinen Athamas bildete, der wie der Laokoon auf tragischer Grundlage ruht, nicht in der Zeit, wo in Rhodos die Gruppe des Farnesischen Stieres entstand, das einzige griechische Kunstwerk, das mit dem Laokoon auf einem und demselben Kunstprincip beruht? [65])

Es ist bereits hervorgehoben worden, daß der Laokoon sich als die ganz natürliche dritte Fortbildungsstufe in der Geschichte des Pathetischen in der Plastik erweist; es sei hieran nur erinnert, um es recht fühlbar zu machen, wie schwer glaublich es sei, daß an die beiden ersten, unmittelbar auf einander folgenden und auseinander hervorgegangenen Entwickelungsphasen des Pathetischen die dritte, abschließende erst nach einer Pause von beiläufig drei Jahrhunderten gefolgt wäre, während offenbar zur Zeit der rhodischen Kunstblüthe die Plastik grade reif war für eine Schöpfung des Laokoon, wie dies durch die damalige Entstehung des Farnesischen Stiers, des Athamas von Aristonidas und der sterbenden Barbaren der pergamenischen Meister belegt wird.

Ähnliches stellt sich heraus, wenn man die Geschichte der Composition und der Gruppirung verfolgt. Gruppen, d. h. Zusammenstellungen mehrer Figuren, hat die griechische Plastik seit den Zeiten des Dipoinos und Skyllis gekannt und häufig genug geschaffen; nun können wir in der Geschichte der Gruppencomposition das Streben nach fortschreitender dramatischer und geschlossener Einheit einer wachsenden Zahl handelnd verbundener Personen wahrnehmen und von den Giebelgruppen der phidias'schen Zeit durch die Niobegruppe und das Symplegma des Kephisodotos hindurch verfolgen, und auch hier erscheint der Laokoon wieder, und zwar wieder neben dem Farnesischen Stier, als die letzte Entwickelungsstufe, die sich natürlich erklärt, wenn man sie als zusammenhangend mit der vorhergegangenen Entwickelungsreihe betrachtet, und die abermals zum Räthsel und zur Unbegreiflichkeit wird, wenn man sie durch drei Jahrhunderte von dieser fortschreitenden Entwickelung trennt.

Und Gleiches gilt wieder von den Principien der Formgebung. Auf den gesunden und geläuterten aber schlichten Naturalismus der Zeit des Phidias und Polyklet war besonders durch Lysippos eine nach bestimmten Effecten ringende, über die Natur bewußtermaßen hinausstrebende Behandlung der Form gefolgt, die namentlich wieder durch Lysippos im Kleinen und Feinen durgebildet worden war. Eine Steigerung im Effectvollen und in der Durchbildung des Einzelnen war ohne ein Opfer nicht mehr möglich, ohne das Opfer des harmonischen Totaleindrucks gegenüber der verstärkten Wirkung des Details; im Laokoon sehn wir dieses Opfer gebracht, sehn wir diese Steigerung über lysippischen Effect vollzogen, und wieder muß man sagen, daß diese Steigerung in der rhodischen Schule der Diadochenzeit naturgemäß erscheint, in der sie an der effect- und prunkvollen rhodischen Beredsamkeit ihre Analogie auf einem anderen Gebiete der Geistesthätig-

keit findet, während sie erst in Titus' Zeit hervortretend grade so unmotivirt wäre, wie alle anderen charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Laokoon.

Die endliche Summe aber dieser ganzen kunstgeschichtlichen Erörterung sei in Brunns wohlerwogenen Worten gegeben: „Die ganze Entwickelung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegensetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist Nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Überbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas Anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten mußte. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurtheiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, grade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich gerade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Übersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemäße Reaction.“

DRITTES CAPITEL.

Die Künstler von Tralles und der Farnesische Stier.

Wie schon im Eingange des vorigen Capitels bemerkt wurde, wirkten auf Rhodos in dieser Periode im Geiste der Rhodos eigenthümlichen Kunst nicht nur einheimische Künstler, sondern die rhodische Schule scheint ihre Einflüsse auch auf das Kunsttreiben anderer Orte, namentlich Kleinasiens, ausgedehnt und Rhodos als ein hervorragender Mittelpunkt der Kunstübung auch fremde Künstler angezogen zu haben, welche daselbst wohl meistens im öffentlichen Auftrag arbeiteten. Unter den mit der rhodischen Kunst in Berührung gekommenen Orten nimmt Tralles in Karien deswegen ein besonderes Interesse in Anspruch, weil sich möglicherweise hier die Anregungen der pergamenischen Kunst mit denen der rhodischen begegnet sind. Es ist wenigstens nicht als unwahrscheinlich zu betrachten, daß, nachdem unter Attalos II. (Ol. 155. 3—160. 4, 154—136 v. u. Z.) die Stadt Tralles in den Besitz der Fürsten von Pergamos übergegangen war und als sie mit einem von Attalos erbauten Palaste geschmückt wurde, mit dem Könige auch Künstler von Pergamos nach Tralles gekommen sind[66]) und auf die dortige





Fig. 102. Gruppe des sogenannten „farnesischen Stieres“, Zethos und Amphions Rache an Dirke von Apollonios und Taurikos von Tralles.

Kunst Einfluß gewonnen haben. Von Tralles aber scheinen die Künstler Apollonios und Tauriskos, wahrscheinlich Brüder, deren Werk, die Darstellung von Amphions und Zethos' Rache an Dirke in einer großen Marmorgruppe, für uns bei dem Verluste alles Übrigen die Kunst von Tralles zu vertreten hat, nicht blos dies ihr Werk nach Rhodos gesandt zu haben, von wo es später nach Rom in Pollio Asinius' Besitz gelangte, sondern sie scheinen persönlich dahin übergesiedelt zu sein. Plinus nämlich nennt diese Künstler die leiblichen Söhne des Artemidoros, durch Adoption diejenigen des Menekrates [67]), während uns eine nicht geringe Zahl von rhodischen Inschriften zeigt, daß grade auf Rhodos eine solche Adoption (ὑοθεσία in den Inschriften) sehr gewöhnlich war. Daß freilich Menekrates Rhodier war kann man nur vermuthen, und das Genauere über sein Verhältniß zu den trallianischen Künstlern (ob er ihr Lehrer gewesen u. dgl. m.) ist gänzlich unerforschbar. Sei dem aber wie ihm sei, auf die Beurteilung der auf uns gekommenen, unter dem Namen des „Farnesischen Stiers“ berühmten Werkes können die über diesen Punkt aufzustellenden Vermuthungen keinen entscheidenden Einfluß gewinnen; die Bedeutung des Werkes selbst aber ist hervorragend und dasselbe verdient unsere volle Aufmerksamkeit.

Gleichwie der Laokoon wird auch die Gruppe der Meister von Tralles nur in einer einzigen Stelle des Plinius erwähnt, in der es von ihr heißt: „Unter den Monumenten im Besitze des Pollio Asinius befinden sich Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Strick, aus einem Marmorblocke hergestellte Werke des Apollonios und Tauriskos von Tralles, welche von Rhodos nach Rom gebracht wurden.“ Die Frage, ob wir in der unter Papst Paul III. 1526 oder 27 bei den Thermen des Caracalla gefundenen, jetzt im Museo Nazionale in Neapel aufgestellten Gruppe Fig. 102 das von Plinius beschriebene Original besitzen, kann mit absoluter Gewißheit nicht beantwortet werden; indessen hat die Originalität die allergrößte Wahrscheinlichkeit für sich und ist bisher durch wirklich stichhaltige Gründe nicht angefochten worden. Fest steht dagegen, daß die Gruppe in sehr fragmentirtem Zustande auf uns gekommen und in ausgedehnter Weise restaurirt ist [68]), nicht minder aber, daß die Restauration, abgesehn davon, daß sie natürlich nicht im Stande ist, uns von den künstlerischen Vorzügen des antiken Originals im Einzelnen Zeugniß zu geben, einige Einzelheiten und einen wichtigen, demnächst genauer zu bestimmenden Punkt abgerechnet, als wohlgelungen betrachtet werden darf, so daß wir in Beziehung auf die Composition die Gruppe als unverletzt behandeln und beurteilen können. Namentlich muß aber auch der vielfach wiederholten Ansicht bestimmt widersprochen werden, Antiope, d. h. die ruhig stehende weibliche Figur im Hintergrunde sei ein moderner Zusatz; dies ist so wenig der Fall, daß grade diese Gestalt, deren Füße und von deren Gewand große Theile mit der Basis aus einem Stücke bestehn, als die am besten erhaltene bezeichnet werden muß. Die Richtigkeit der übrigen umfassenden Restaurationen, was Stellung und Haltung der Personen anlangt, geht aber einestheils daraus hervor, daß eine andere als die vorliegende Restauration gar nicht möglich ist, theils daraus, daß wir mehre antike Wiederholungen der Gruppe besitzen, nach denen sich die Restauratoren gerichtet haben und nach denen sie controlirt werden können. Aus diesen, von Jahn [69]) zusammengestellten und besprochenen Wiederholungen, unter denen besonders ein Cameo in Neapel von hervorragender Wichtigkeit ist, ergiebt

sich nur der eine Hauptirrthum der Restauratoren, auf den schon oben hingewiesen worden, und der, weil er für die Auffassung der Composition von Bedeutung ist, gleich hier berichtigt werden muß: Zethos, der tiefer und hinter der sitzenden Dirke stehende Jüngling, hielt nicht mit beiden Händen den Strick, der um die Hörner des Stiers gebunden ist, und an den Dirke gefesselt werden soll, sondern nur mit der rechten, während er mit der linken Hand aller Wahrscheinlichkeit nach Dirke am Haar ergriff. Zweifelhafter kann es erscheinen, ob, wie in dem Cameo, auch in der Gruppe der Strick schon um Dirkes Leib geschlungen war, da dies plastisch leicht sehr unschön sein dürfte und da in diesem Falle nicht klar ist, wozu Zethos dieselbe noch im Haar gepackt hat. Denn wenn man dies dadurch zu motiviren gesucht hat, es gelte, Dirke von Amphion loszureißen, dessen Bein sie flehend umfaßt hält, so fragt sich doch, ob man dem wilden Stier nicht zutrauen dürfe, er werde auch diese Losreißung besorgen, und ebenso, ob es für eine Steigerung des Pathos der Handlung gelten dürfe, daß Zethos die Dirke in so unbarmherziger Weise fortreißt, anstatt dies dem Stier zu überlassen. Wahrscheinlicher dürfte es bleiben, daß Zethos im Begriffe stand, Dirke an den Haaren emporzuziehn, um ihre Fesselung an die Hörner des Stieres zu vollenden oder ihr den Strick mit rascher Wendung um den Leib zu schlingen. Doch wird sich hier freilich nie sicher entscheiden lassen.

Wenn man die Urteile vergleicht, welche über den Laokoon und welche über die vorliegende Gruppe gefällt worden sind, so wird man recht deutlich gewahr, in welchem Grade ein entschieden lautendes antikes Urteil, und wäre es auch nur das persönliche des wenig kunstverständigen und kunstsinnigen Plinius, die moderne Kunstkritik befangen zu machen im Stande ist. Daß Plinius den Laokoon das vorzüglichste Werk unter allen Werken der Bildnerei und Malerei nennt, hat zu einer überschwänglichen Überschätzung der Gruppe geführt, an deren Herabstimmung die neuere Kunstkritik mit noch immer nicht entschiedenem Erfolge arbeitet, und daß derselbe Plinius die jetzt zu behandelnde Gruppe in der denkbar trockensten und unzulänglichsten Manier figurenweise anführt, als gehörten die Theile nicht zusammen (opera), ohne ein Wort des Lobes hinzuzufügen, das hat dahin geführt, daß in der modernen Kunstkritik und Ästhetik in der abfälligsten, geringschätzigsten Weise über den Farnesischen Stier geurteilt worden ist. Es würde nicht ohne Interesse, obgleich für die Selbständigkeit der modernen Ästhetik sehr wenig schmeichelhaft sein, die vielfachen seichten, schiefen, befangenen Urteile keineswegs nur geringer Männer über diese Gruppe zu sammeln und zu beleuchten; dafür aber ist hier kein Raum und eine solche Kritik der Kritik der Gruppe erscheint auch kaum noch nothwendig, da die neueste Kunstschriftstellerei zur richtigen Besinnung zu kommen, und ein Umschlag der öffentlichen Meinung in Betreff des Stieres wenigstens angebahnt, wenn auch noch nicht vollzogen scheint. Die richtige Besinnung veranlaßt und diesen Umschlag herbeigeführt zu haben ist aber das fast alleinige und niemals hoch genug zu preisende Verdienst Welckers. Ja man darf den Aufsatz Welckers über den Farnesischen Stier, auch ohne in allen einzelnen Punkten mit Welcker übereinzustimmen, als die grundlegende Arbeit über dies in der That bewunderungswürdige Kunstwerk bezeichnen. Demgemäß wird auch die folgende Abhandlung sich wesentlich an diejenige Welckers anlehnen und vielfach den Meister selbst reden lassen, während nur die

nöthigen Erläuterungen hinzugefügt und abweichende Ansichten hervorgehoben werden sollen.

Zunächst ein Wort über den Mythus, welcher dem Kunstwerke zum Grunde liegt. Dieser Mythus scheint nicht von berühmter epischer Poesie durchgearbeitet worden zu sein, sondern in localer Überlieferung fortbestanden zu haben, bis Euripides denselben als günstigen Stoff einer Tragödie des Titels „Antiope" wählte, von der wir einzelne Fragmente besitzen, und auf welche die Inhaltsangaben der Mythographen trotz einiger Abweichungen untereinander zurückzuführen sein dürften [70]). Aus diesen Umständen erklärt es sich, um auch dies im Vorbeigehn zu bemerken, vollkommen, daß keine ältere künstlerische Darstellung des Mythus als aus dieser Periode bekannt ist. Da wir das genaue Datum der Gruppe nicht kennen, vermögen wir auch nicht zu entscheiden, ob sie die älteste künstlerische Darstellung des Mythus sei, oder ob ihr ein Relief in dem Tempel vorhergehe, welchen gegen das Ende dieser Periode (Ol. 155. 3, 157 v. u. Z.) Attalos II. dem Andenken seiner Mutter Apollonis in Kyzikos gründete, ein Relief an einer Säule (στυλοπινάκιον), welches wir nebst anderen ähnlichen, deren Gegenstände Beispiele kindlicher Pietät bildeten, aus einer Reihe von Epigrammen und aus etlichen Erwähnungen kennen. Stünde die Anregung der trallianischen Kunst durch die pergamenische fester, als dies wirklich der Fall ist (s. oben), so würde die Gruppe in die zweite Stelle zu rücken haben. Noch spätere Darstellungen, auf welche in mehr oder weniger augenscheinlicher Weise die Gruppe von Einfluß gewesen ist, können hier bei Seite bleiben.

Der Mythus nun, wie er, von Euripides tragisch und hochpathetisch gestaltet, der Gruppe zum Grunde liegt, ist etwa dieser. Antiope, Nykteus' von Theben Tochter, wird von Zeus heimlicher Weise Mutter; dem Zorn und der Strafe ihres Vaters entzieht sie sich durch die Flucht, auf der sie in Eleutherae am Kithaeron die Zwillinge Zethos und Amphion zur Welt bringt, welche sie einem dortigen Hirten zur Pflege und Erziehung übergiebt. Hier wachsen die Brüder unbekannt in Niedrigkeit auf, während die Mutter in das Haus des Königs Epopeus von Sikyon kommt. Ihr Vater Nykteus aber vergißt den Zorn gegen seine Tochter nicht, sondern überträgt noch sterbend seinem Bruder Lykos, dem er sein Reich hinterläßt, die Rache. Lykos zieht gen Sikyon, besiegt Epopeus, zerstört die Stadt und schleppt Antiope in die Sclaverei mit. So wird sie Magd der Gattin des Lykos, der Dirke, welche, vielleicht von Motiven der Eifersucht getrieben, die Unglückliche mit dem höchsten Grade ausgesuchter Grausamkeit behandelt. Dieser übermäßig harten Behandlung entzieht sich Antiope durch abermalige Flucht, auf der sie an den Kithaeron zu ihren unerkannten Söhnen kommt und diese unter Schilderung der ausgestandenen Leiden um Schutz anfleht. Allein eine bakchische Feier bringt auch Dirke auf den Kithaeron, wo sie ihre entlaufene Sclavin auffindet und für die Flucht mit dem Tode zu strafen beschließt. Zethos und Amphion selbst, scheinbar Hirten und Knechte des thebischen Königshauses, werden beauftragt, die Strafe zu vollziehen, und zwar indem sie Antiope an die Hörner eines wilden Stieres binden und von diesem schleifen lassen sollen. Die Brüder gehorchen dem Befehl ihrer Königin, sie bringen den Stier, und der gräßliche Muttermord ist auf dem Punkte zu geschehn, als, wahrscheinlich durch den Hirten, dem die Brüder als Kinder übergeben waren, die Erkennung von Mutter und Söhnen

vermittelt wird. Jetzt wendet sich der Zorn der Jünglinge und ihre Rache gegen Dirke, und dieselbe entsetzliche Todesart, welche diese Antiope zugedacht hat, wird gegen sie selbst angewendet: die Brüder fesseln sie an den Stier, der sie zu Tode schleift. Schließlich wird sie in einen Quell verwandelt, der ihren Namen erhält.

Daß die Gruppe diese Bestrafung der Dirke darstelle, ist so augenscheinlich, daß es unnöthig wird, dies durch eine eingehendere thatsächliche Beschreibung zu erweisen; wer sich jedoch über das genauere Verhältniß des Kunstwerkes zu seiner poetischen Unterlage Rechenschaft geben will, für den wird eine etwas nähere Erörterung um so nothwendiger, je weniger Welcker das Richtige getroffen hat, wenn er sagt: „die Gruppe drückt nicht weniger als den vollen Gehalt der Sage selbst aus und die Handlung ist in sich selbst abgeschlossen, keine Vermittelung oder Versöhnung, kein Gedanke, keine Seelenerhebung gefordert, die nicht schon vor unsern Augen in That übergingen.“ Es wurde dieser Auffassung entgegen schon in der Abhandlung über den Laokoon hervorgehoben, daß die Gruppe der trallianischen Meister, dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, eben wie dieser nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringe, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchte, wie aus der Gruppe des Laokoon, und diese Auffassung muß hier wiederholt werden. Ihre Begründung liegt darin, daß die Künstler nicht die entfernte Möglichkeit hatten, uns weder die Verschuldung der Dirke noch auch deren oder der Jünglinge Verhältniß zu Antiope selbst nur durch eine leise Andeutung zum Bewußtsein zu bringen; denn auch wenn sie Dirke zu Antiope anstatt zu dem einen ihrer Peiniger flehend dargestellt hätten, wie dies in dem Relief in Kyzikos der Fall war, würden sie so gut wie Nichts für die Darlegung des inneren Zusammenhangs gewonnen, dagegen vielleicht nicht Unwesentliches am dramatischen Leben und an der Einheit ihrer Composition eingebüßt haben; was uns die Gruppe zeigt ist aber Nichts als die Ausführung einer schrecklichen That zweier Jünglinge gegen ein hilflos zu ihren Füßen liegendes Weib, im Beisein eines zweiten Weibes, welches die ruhige Zuschauerin der Scene abgiebt; daß diese That eine That der Rache, daß Dirkes Schicksal ein durch lange fortgesetzte und eben vorher zum Übermaß gelangte Grausamkeit verdientes oder wenigstens motivirtes sei, dies Alles, worin der ethische Kern und die tragische Bedeutung des Mythus und dieser Scene desselben liegt, Alles, was die Poesie auch noch im Augenblick der Katastrophe durch einige flüchtige Reden und Gegenreden, drohende und zürnende Worte der Jünglinge, entsetztes Flehen Dirkes, während der Stier herangeführt wird, vergegenwärtigen konnte, dies Alles müssen wir zur Betrachtung der Gruppe mitbringen; aus der Gruppe selbst tritt davon auch dem aufmerksamsten und feinsinnigsten Beschauer Nichts entgegen. Dies scheint übrigens auch Welcker trotz den oben mitgetheilten Worten empfunden zu haben, wenn er wenige Zeilen später schreibt: „zu läugnen ist dabei nicht, daß die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Größe und Tiefe der Ideen, sondern auf das Außerordentliche der Erscheinung richtete, und daß man in ihren Werken nicht das Philosophische (d. h. den ethischen Gehalt), sondern das Künstlerische aufzusuchen hat.“ Diese letzten Worte sind durchaus gerechtfertigt; Werke wie der Laokoon und der Farnesische Stier wollen nur von künstlerischer Seite her

betrachtet, genossen werden und erscheinen in künstlerischem Betracht vielfältig bewunderungswerth; unläugbar aber ist es von der höchsten Bedeutung, sich darüber klar zu werden, daß eben dieser beschränktere Maßstab an dieselben anzulegen und auf die Wahrnehmung eines tieferen ethischen Gehaltes und einer tragischen Bedeutung im eigentlichen Sinne ihnen gegenüber zu verzichten sei, während uns bei der Niobegruppe dieser ethische Gehalt und diese tragische Bedeutung in einer selbst das Künstlerische an sich in den Schatten stellenden Klarheit entgegenleuchtet.

Stellen wir uns demnach auf diesen mit Recht geforderten rein künstlerischen Standpunkt, so werden wir der Gruppe der trallianischen Meister unbefangener Weise nicht geringere Bewunderung zollen müssen als dem Laokoon, wir mögen die Erfindung des effectvollsten Momentes oder die Composition in ihrem materiellen Bestande ins Auge fassen, ja man darf sagen, daß der Eindruck des Ganzen auf das Gemüth des Beschauers ein befriedigenderer sei als derjenige, den die Laokoongruppe hervorzubringen vermag. Über die Erfindung der Gruppe möge Welcker reden; was er sagt wird nie überboten werden.

„Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken läßt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äußersten Darstellbaren mächtig verstärkt."

„Ich könnte daher nicht mit Schorn sagen, daß „nur die Vorbereitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringens geschildert sei, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst ihrem Schicksal widerstrebend sehn." Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit das wüthende Thier länger festzuhalten zwingen, und daß die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stiers so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden läßt und das höchste Verdienst des Werks. Dirke ist bei dieser feurigen, blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und obgleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphions Bein instinctartig umschlingt und körperlich im Augenblick noch nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche abzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten, daß es ihr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und Schnauze fest wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es, so sehr es sich auch bäumt, nicht davonspringen, aber länger wird er es so nicht mehr halten und in einem Riß wird Zethos das Opfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füße, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon. Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit größter Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefaßt, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge

eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Maße. Und es ist in dieser gewissermaßen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung läßt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen."

„Müller setzt einen Hauptgedanken der beiden Meister in einen gewissen Contrast der beiden Brüder, welche die Rache vollziehen. Wenn überhaupt ein verschiedener Charakter der zusammenhandelnden Personen und, so viel möglich, ein entschiedener Contrast in der ihnen dabei zukommenden Stellung der Composition Anmuth und Leben geben, so durfte diesen, meint er, in diesem Falle der Künstler um so weniger versäumen, als der Mythus selbst und Euripides ihn darbot, der in der Antiope den Stoff ausführlich behandelte. Ausgedrückt scheint ihm dieser Contrast in der Gruppe dadurch, daß der rauhere Zethos die Dirke (vielleicht an den Haaren gefaßt) an die Hörner befestigt, während dem Amphion das minder grimmige Geschäft gegeben ist, den Stier beim Kopf zu halten und an ihn als den milderen die Verzweifelnde sich anklammert. Aus den Andeutungen der Gruppe selbst glaubt er den Hergang — also wie er dem Künstler vorgeschwebt habe — sich so entwickeln zu dürfen: die Brüder finden ihre Mutter und erfahren deren Mißhandlungen, eilen auf den Berg, wo Dirke Orgien feiert, der rachsüchtige Zethos erreicht sie zuerst und wirft sie bei den Haaren zu Boden, Amphion holt unterdessen auf seinen Befehl einen Stier herbei; nun ist es Zethos wieder, der diesem den Strick um die Hörner legt, womit er Hals und Leib der Dirke umschlingen will, ihre Bitten an Amphion können sie nicht retten, da er schon vergebens gesucht hatte, den Zorn des Zethos zu mäßigen: aber da er dessen grausame Absicht nicht hatte mildern können, so wollte er sich der Theilnahme an der Rache, welche die Mutter als Sohnespflicht von ihm forderte, nicht entziehen. Dies Alles aus den Andeutungen der Gruppe selbst."

„Die gesunden und glücklichen Motive, die in den Werken der Alten zu erkennen sind, genau zu erforschen, um diesen Werken ein wohlverstandenes Lob zollen und uns ihrer wie an der Seite der Künstler selbst oder ihrer Zeitgenossen erfreuen zu können, ist der beste Gewinn, der sich aus ihrer Betrachtung ziehen läßt. Ich erwäge darum unbefangen auch diese Betrachtungsweise der Gruppe, aber ich muß gestehen, daß sie mir nicht richtig zu sein, sondern die geistige Einheit des Werks, die in der Kraft einer vollkommen einträchtigen Rachethat liegt, zu verletzen scheinen. Wie alle Erzähler sich ausdrücken, die Brüder tödteten die Dirke, ohne daß sie dabei irgend einen Unterschied unter ihnen machen, so läßt auch kein Künstler den Amphion zu weich für heroische Pflicht erscheinen. Des mächtigen Stiers, den die Gruppe darstellt, Meister zu werden, bedurfte es der Kraft beider Brüder, einer hilft dem andern, und der Stier würde in diesem Augenblick nicht gegen Dirke, sondern gegen sie selbst seine Wuth auslassen, wenn er könnte. Seine Bändigung zum Zweck ist die Hauptsache und beiden Brüdern vollkommen gemeinschaftlich; aber die Unterscheidung ihrer Persönlichkeit ist berücksichtigt darin, daß Zethos voran ist und die Dirke anbindet, daß sie dem von der Laute begleiteten Bruder sich zuwendet und sein Bein umfaßt: diese

fein beobachtete Unterscheidung ist hier eine untergeordnete und verstecktere Schönheit.“

Wenn aber oben gesagt wurde, die Gruppe des Farnesischen Stieres wirke befriedigender auf den Beschauer als selbst der Laokoon, so liegt die Begründung hiefür darin, daß wir im Laokoon das Verderben in einer Art vor Augen sehn, die auch der entferntesten Hoffnung für irgend eine der drei Personen keinen Raum mehr läßt, daß demgemäß die Lage das Spannende der Erwartung des Ausgangs verliert, da ja die Künstler den Ausgang uns geflissentlich vor die Phantasie gerückt haben; hier aber ist freilich, wie Welcker in der eben mitgetheilten Stelle mit Recht hervorhebt, für Dirke auch keine Hoffnung mehr, es darf aber nicht unerwähnt bleiben, was er später erinnert, daß in dem Kunstwerke „der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier groß und gefahrvoll genug ist, um die Schauer, welche die rührende Gestalt der Dirke einflößt, zu zerstreuen.“ Eben hierdurch, eben durch die gefahrvolle Anstrengung der Jünglinge, auf welche auch vermöge ihrer Stelle in der Gruppe und vermöge der überwiegenden Lebhaftigkeit ihrer Handlung, das Auge zuerst fällt und auf denen es am längsten haftet, wird der dargestellten Scene jenes Martervolle, Klägliche genommen, das Welcker Laokoons Lage zuspricht, wird ihr dagegen jene aufregende Spannung eines jedenfalls nicht absolut gewissen Ausganges verliehen. Ja die Tüchtigkeit und Heldenhaftigkeit der beiden Jünglinge gegenüber dem gewaltigen Thiere, das sie zwingen, kann uns auf Augenblicke so fesseln, daß wir die grausame und entsetzliche Absicht, um derentwillen diese Anstregungen unternommen werden, vergessen und dem Entfalten der jugendlichen Heldenkraft mit Wohlgefallen zuschaun. Ohne Zweifel sind demnach in der Erfindung des Laokoon und des Stiers Unterschiede vorhanden, allein diese fließen mit Nothwendigkeit aus der Verschiedenheit des Gegenstandes und ändern Nichts an der Verwandtschaft des Geistes, in welchem beide Kunstwerke erfunden sind, am wenigsten aber können sie als Beweismittel für die Behauptung dienen, beide Kunstwerke seien in ganz verschiedenen, weit getrennten Perioden der Kunst- und Culturgeschichte entstanden. Und wenn, was den ästhetischen und ethischen Eindruck des einen und des anderen Kunstwerkes anlangt, dem Stier einerseits das Peinliche des Laokoon fehlt, weil er die Begebenheit und das Leiden nicht, wie jener, in der äußersten Spitze faßt, so hat er andererseits, wie nicht mit Unrecht bemerkt worden ist, dadurch etwas unser Gefühl Empörendes, daß es sich hier um einen von Menschen, anwesenden Menschen ausgeübten wilden Racheact handelt, nicht um eine, wenngleich noch so grausame Strafe, welche ein dem Leidenden nicht sichtbar gegenübergestellter Gott vollzieht.

Wenden wir uns nun der Composition in ihrem materiellen Bestande zu, so wird abermals Welckers Urteil zum Leitfaden zu nehmen sein. „Die Gruppe des Stiers, sagt er, überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Plastik; denn auf den ersten Blick macht sie immer den Eindruck einer verworrenen, aufgehäuften Masse. Aber bewunderungswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkte aus, den man im Herumgehn einnimmt, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte.“ Ferner: „von der Seite gesehn wird selbst der kunstreiche Laokoon verworren und

ungefällig, woraus seine Bestimmung für eine Nische eben so gewiß hervorgeht, wie es aus der Beschaffenheit selbst der Farnesischen Gruppe klar ist, daß sie an einen überall offenen Standort gehört und rings umgangen sein will. Freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet.“ Dies Alles ist mit der einzigen Modification, daß die in der Abbildung Fig. 102 gegebene Ansicht der Gruppe die hervorragend wichtige ist, vollkommen wahr, und eben so richtig ist die Bemerkung, daß bei Werken, wie dieses, der Anblick des Marmors noch ungleich nöthiger ist, als bei einfachen Statuen, und daß kein Abbild, d. h. keine graphische Darstellung genüge. Eine graphische Darstellung, d. h. eine Übertragung der Gruppe, in der die Figuren auf der gegen zehn Fuß in's Geviert haltenden Basis beträchtlich auseinander stehn, man mag sie beschauen von welchem Punkte man will, in die Zeichnung auf einer Fläche, welche die eigenthümliche plastische Perspective nicht wiedergeben kann, genügt in diesem Falle besonders deshalb nicht, weil in der Zeichnung die untere Hälfte der Gruppe mehr Compactes gewinnt und daher eine genügendere Unterlage der oberen und bewegten Theile bietet, als dies in der Gruppe selbst der Fall ist, die nicht blos auf den ersten Blick den Eindruck einer nach oben zusammengethürmten und nicht gehörig unterstützten Masse macht. In der plastischen Wirklichkeit erscheint der untere Theil der Gruppe, indem alle Linien auseinandergehn und alle Theile getrennt sich darstellen, vergleichsweise luftig, leicht, leer, während der obere, in welchem sich alle Massen mehr zusammenschieben, durch eine ungeheure Wucht des Körperlichen, ja des Materials etwas Beängstigendes und Erdrückendes besitzt. Wenn man nun aber schon im Laokoon Elemente des Malerischen wahrgenommen hat, so wird man den Einfluß der Malerei, welche kurz vor der Zeit, in der diese Gruppe entstand, ihre höchste Vollendung erreicht und in der Schätzung der Nation die Plastik fast besiegt hatte, auf die Plastik in unserer Gruppe noch ungleich bedeutender hevortreten sehn; ja es scheint in dieser Art der Composition gradezu ein Wetteifern mit malerischen Effecten zu liegen, welches nothwendig zu einem Überschreiten der engeren Grenzen der echt plastischen, in materiellen Massen gestaltenden Composition führen muß. Sieht man jedoch von diesem Tadel ab, so kann man wiederum Welcker nur zustimmen, wenn er auf die Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses großen Werkes und aller einzelnen Figuren, die selbst in der Restauration sich ausspricht, hinweist, wenn er die lebensvolle Gewaltigkeit des herrlichen Stiers, die athletische Gewandtheit der Brüder, den edeln und feinen Geschmack in der Behandlung der Gewänder, die große Wahrheit, die Kraft des Ausdrucks in allen Stellungen und Gestalten, alle die wohlberechneten Bezüge und Gegenbezüge, das Ineinandergreifen im Ganzen bewundernd hervorhebt.

Nicht ohne Bedeutung für diese vom Laokoon in jedem Betracht verschiedene und doch nach eben so neuen Principien gestaltete Composition und selbst für den innerlichen Eindruck, welchen die Gruppe auf uns macht, ist die Basis, welche so ziemlich einzig in ihrer Art dasteht und, wie das ganze Kunstwerk, nicht selten verkehrt beurteilt worden ist. Auch über diese redet Welcker so erschöpfend, daß auch in Betreff dieses Punktes seine eigenen Worte mitzutheilen sind. „Ganz im Geiste der uns fremden Art von Symbolik der Alten im Räumlichen ist die Basis behandelt. Sie stellt den Kithaeron vor, für das Auge nicht kenntlich, denn

er ist viereckt und niedrig, aber für den Verstand bezeichnet durch die Klippen und die umgebenden Thiere. Von Bäumen und Sträuchern ist nicht einmal eine Andeutung gegeben, einen griechischen Berg würden sie eher unkenntlich machen. Aber sehr ausdrucksvoll für die Felsennatur solcher Berge ist es, daß Amphion unter dem Kampf auf zwei Felszacken kühn und gewandt gestellt ist, und so springt zugleich der Boden in die Augen, über welchen Dirke geschleift werden soll. Wie der Wind immer spielt auf den Höhen, so treibt er das Gewand der Antiope und des Amphion."

„Alles zusammen vereinigt sich einfach, die Natur des Hochgebirgs durch eine Zusammenstellung seiner thierischen Bewohner, phantastisch vermehrt mit Löwen, und dann die bakchische Feier anzudeuten. Damit die letztere stärker in die Augen falle, ist vorn an der Klippe, auf welcher Amphion fußt, der junge, durch bakchisches Laubgewinde über Brust und Leib auffallende Hirt hingesetzt, [in welchem mehre Erklärer, jedoch mit zweifelhaftem Rechte seiner geringen Antheilnahme wegen vielmehr den Gott des Berges haben erkennen wollen]. Er sitzt als ruhiger Zuschauer, weil er blos zu einem Zeichen bestimmt ist, darum auch in viel kleinerem Verhältniß als die Figuren der Handlung selbst, wie neben einer Statue ein Figürchen oder ein Attribut am Tronk. Zugleich füllt er an der Ecke den Raum wohl aus, besser als die ununterbrochene kahle Felswand thun würde. Sein Hund [vielleicht richtiger derjenige der Brüder oder des Zethos], von demselben großen Geschlecht, dem man noch in Griechenland bei und in den Bergen so häufig begegnet, springt bellend gegen Amphion hinan, da es unnatürlich wäre, wenn er bei solchem Vorgang nicht bellte. Die Begleitung eines Hundes und bei bewegten, gewaltsamen Scenen ein anspringender Hund ist ein beliebtes Beiwerk der Vasengemälde seit ihrer ältesten Zeit, und auch in feineren kommt es oft vor als ein Mittel, das Außerordentliche oder das Belebte des Vorgangs augenfälliger zu machen. Die schöne Cista und ein bei der Störung des Festes heruntergerissenes Traubengewinde schließen sich mit dem bakchischen Landmann zusammen, um an der Vorderseite die Zeit des Überfalls anzuzeigen; die drei andern Seiten nehmen die Thiere ein, deren bunte Manigfaltigkeit hier, wo es nur Andeutung und die Verzierung eines großen Fußgestells galt, einer Rechtfertigung in der That nicht bedarf, so wenig wie die Reliefe an den Basen des Nils und des Tiber im Vatican. Auch in diesen allerdings ungewöhnlichen Nebendingen zeigt sich viel Leben und treffliche Erfindung."

Am wenigsten sind wir im Stande über die Formgebung im Einzelnen und über die materielle Technik zu urteilen, da hier natürlich die Restauration das Original nicht wie in der Composition vertreten kann, und da, wie Welcker erinnert, die echten Theile auch durch Abraspeln bei Gelegenheit der Aufstellung in der Villa reale, wo die Gruppe 1786 zuerst im Freien aufgestellt wurde, gelitten haben, indem man sie in gleicher Weiße mit den modern restaurirten Stücken erscheinen lassen wollte. Trotzdem ist die Formgebung und die Feinheit des Meißels im Einzelnen der echten Theile von guten Kennern gebührend gewürdigt worden, so lobt Winckelmann die feine und sichere Arbeit an der Cista zu Dirkes Füßen, das über diese Cista fallende Gewand, die am wenigsten restaurirte Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Stil nach sehr richtig mit denen der Söhne Laokoons vergleicht. In der That macht, was sich nach der

Zeichnung am wenigsten beurteilen läßt, die Antiope der reinen Form nach einen überaus wohlthuenden Eindruck, denjenigen eines echt griechischen Kunstwerkes, und sie würde als einzelne Statue aufgestellt, so wie sie in einem Abguß im Crystallpalaste zu Sydenham steht oder stand, durch den Adel und die harmonische Fülle aller Formen den Gegenstand allgemeiner Bewunderung bilden, während freilich zugestanden werden muß, daß sie in den Zusammenhang des Ganzen, trage sie auch zur Abrundung der Composition bei, nur locker eingereiht erscheint. Die Gewandung der Dirke ist mit höchster Meisterschaft behandelt; motivirt durch den Festanzug der Königin ist sie in ihrer Fülle sowohl an sich wie in ihrem Gegensatze zu dem aus ihr hervorblühenden nackten Körper mit auserlesener Virtuosität zu den prächtigsten Effecten benutzt. Daß diese Effecte berechnet und von den Künstlern mit derselben bewußten Absicht herbeigebracht sind, wie diejenigen in der Formbehandlung des Laokoon, ist augenscheinlich, und wenn wir nach diesen erhaltenen Theilen des Originals die uns verlorenen größeren Partien beurteilen dürfen, so erweist sich auch in dieser Hinsicht unsere Gruppe als ein dem Laokoon nahe verwandtes Kunstwerk. Und so möge zum Schlusse nochmals darauf hingewiesen werden, daß die Gruppe des Farnesischen Stieres außer der Bedeutung, die sie selbständig als Kunstwerk ersten Ranges für sich in Anspruch nimmt, für die Kunstgeschichte als datirbares Monument aus der Blüthezeit der rhodischen Kunst die allergrößte Wichtigkeit hat, da ihre fast allseitige innere Verwandtschaft mit dem Laokoon für die gleichzeitige Datirung dieser Gruppe ein Gewicht von solcher Schwere in die Wagschale wirft, daß auch die besten Argumente für die römische Entstehung des Laokoon kaum im Stande sind, ihm irgend mit Erfolg entgegenzuwirken.

VIERTES CAPITEL.

Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Wenn schon die Zusammenstellung dessen, was wir von Künstlern und Kunstwerken außerhalb des Bereichs der großen Mittelpunkte der Kunst wissen, in den diesem Capitel entsprechenden Capiteln der vorhergehenden Bücher den Charakter einer mehr oder weniger dürftigen Nachlese einzelner Notizen nicht verläugnen konnte, so muß der Charakter der Stoppelernte hier nach der in der Einleitung zu diesem Buche (oben S. 168 f.) mitgetheilten Übersicht über die Zustände der Kunst an den Pflegestätten derselben in früheren Perioden noch ungleich schärfer hervortreten. Ja es ist dies, abgesehn von einer Gruppe von Nachrichten über Kunstwerke, in dem Maße der Fall, daß man zweifeln kann, ob man durch Erwähnung der vorhandenen ganz vereinzelten Notizen über Künstler und Kunstwerke das Bild der Kunstzustände dieser Zeit mehr belebt oder mehr trübt; denn wenn diese Nachrichten, die uns sprungweise von Kleinasien zu ein paar Orten des Mutterlandes und von dort wieder nach Sicilien führen, einerseits thatsächlich

zeigen mögen, daß die Kunstübung nicht durchaus aufgehört hatte, was zu glauben, wie schon früher bemerkt wurde, ohnehin kein Grund vorliegt, so können sie, die vielleicht rein zufällig auf uns gekommenen, eben so leicht den Eindruck hervorrufen, als sei an den von ihnen nicht berührten Orten in der That durchaus Nichts zu erwähnen gewesen. Abzusehn wird jedenfalls hier wie an den entsprechenden Stellen der vorhergehenden Bücher von einer namentlichen Anführung derjenigen Künstler sein, von denen wir aus irgend einer Quelle nur die Existenz entnehmen können, und höchstens das dürfte Erwähnung verdienen, daß diese Künstler aus so ziemlich dem ganzen Bereiche griechischer Cultur fast ausschließlich aus solchen Orten stammen, welche in früheren Perioden keine oder nur eine untergeordnete Rolle in der Kunstgeschichte gespielt haben [71]). Von ihren Werken aber verdient auch nur das eine oder das andere eine besondere Erwähnung.

So mehr als andere die als ein bedeutendes Bildwerk angeführte Statue des Zeus Stratios eines Künstlers Daedalos, der in Bithynien gelebt zu haben, und von anderen Gleichnamigen, namentlich von dem Sikyonier Daedalos (Bd. I. S. 358f.) unterschieden werden zu müssen scheint [72]). Die Statue stand in der Ol. 129. 1 (264 v. u. Z.) gegründeten Stadt Nikomedeia, war sehr wahrscheinlich für diese selbst verfertigt, nicht dahin aus einem älteren Orte versetzt, und kann vielleicht in dem während eines Zeitraums von anderthalb Jahrhunderten ständigen Gepräge der Münzen bithynischer Könige (Prusias I. regiert seit Ol. 131. 3, 251; Nikomedes III. † Ol. 176. 2, 74 v. u. Z.) als ein stehender Zeus erkannt werden, welcher seinem gewiß auf Krieg und Sieg bezüglichen Beinamen [73]) gemäß, indem er sich mit der Linken fest auf ein Scepter oder eine Lanze stützt, in der Rechten einen Kranz, den Siegeskranz, erhebt. Die oberwärts nackte, unterwärts mit einem reichen Gewande bekleidete Gestalt hat eine dieser Periode durchaus angemessene, effectvolle Stellung und Bewegung. Nur im Vorbeigehn ist sodann einer ehernen Kolossalstatue und einer zweiten goldenen Statue zu gedenken, welche die Sikyonier Attalos dem Ersten errichteten, sowie einer ehernen Aphroditestatue von Hermogenes von Kythera, welche, wenigstens wahrscheinlich, noch in diese Periode gehörend, auf der Agora von Korinth stand [74]). Und auch die Werke eines schon früher (oben S. 170) erwähnten sicilischen Künstlers Mikon, des Sohnes eines Nikeratos, können unser Interesse so wenig näher in Anspruch nehmen wie eine goldene Nike, welche Hieron II. dem römischen Senate zum Geschenke machte [75]). Erhöhte Aufmerksamkeit nimmt nur eine Gruppe von Kunstwerken in Anspruch, in deren Bereich auch die Urbilder hochberühmter erhaltener Monumente fallen, welche erst in diesem Zusammenhange ihre volle Erklärung und ihre richtige kunstgeschichtliche Stellung erhalten haben. Diese Gruppe wird gebildet durch die im Mutterlande Griechenland durch die Invasion der Gallier und die Siege über diese Barbaren hervorgerufenen oder veranlaßten Kunstwerke, auf welche schon früher (oben S. 175) voraus verwiesen worden ist. Es sind ganz besonders die Aetoler, welche, durch die Gallier vorzugsweise bedrängt und an ihrer Abwehr vorzüglich betheiligt, der Freude des Sieges auch durch Kunstwerke Ausdruck gegeben haben, nächst ihnen die Phoker und die Patraeer in Achaia, welche von den Achaeern allein mit den Aetolern gegen die Gallier zusammengehalten hatten. Delphis Bedrohung durch die auf Raub und Tempel-

plünderung ausgehenden Barbaren bildet einen Höhepunkt in den Gallierkämpfen, die große Niederlage, welche sie daselbst Ol. 125. 2. (279 v. u. Z.), wie man glaubte unter des Gottes eigener Mitwirkung, erlitten, die Peripetie dieses Dramas; in Delphi standen deswegen auch die bedeutendsten Siegesweihgeschenke. Hierher hatten die Aetoler eine Gruppe ihrer Feldherren verbunden mit den Bildern der Artemis, zweien des Apollon und eines der Athene gesandt (Pausan. X. 15. 2.), welche wegen der in ihr gegebenen Verbindung der drei genannten Götter, die bei Delphis Vertheidigung der Sage nach zusammen gewirkt hatten, von großer Wichtigkeit auch in Hinsicht auf erhaltene Denkmäler ist, von denen demnächst die Rede sein wird. In Delphi stand ebenfalls als Weihgeschenk der Aetoler die Statue des Eurydamos, eines ihrer Feldherrn gegen die Gallier (Pausan. X. 16. 4.) und ebenso ein Tropaeon und die bewaffnete Gestalt der Aetolia (Pausan. X. 18. 7.). Als phokisches Weihgeschenk aber reiht sich diesen aetolischen die Statue des Aleximachos an, welcher, sich vor allen Hellenen im Gallierkampfe bei Delphi hervorthuend, daselbst gefallen war (Pausan. X. 23. 7.). Nicht in Delphi endlich, sondern daheim hatten die Patraeer auf der Agora ein „sehenswerthes“ Bild des Apollon aufgestellt, welches aus der den Galliern abgenommenen Beute stammte (Pausan. VII. 20. 6.). Bei der allgemeinen Begeisterung aber, welche die Niederlage der Gallier in Hellas hervorrief und welche zu der Stiftung eines eigenen neuen Rettungsfestes (Soteria) führte, das noch lange in Delphi mit großem Aufwande gymnischer und musischer Wettkämpfe zu Ehren Zeus' des Erretters und des pythischen Apollon gefeiert wurde, ist es nicht wahrscheinlich, daß die damals aufgestellten Siegesweihgeschenke auf die so eben aufgezählten, uns allein bekannten und nach dem großen neronischen Kunstraube in Delphi (Pausan. X. 7. 1: 500 Statuen) vielleicht allein daselbst übrig gebliebenen beschränkt gewesen ist; mit um so größerem Rechte aber werden wir das Vorbild einer der berühmtesten Statuen unseres Antikenbesitzes in dem Kreise dieser delphischen Siegesweihgeschenke zu suchen haben, in welchen dasselbe die neuere Forschung zu allgemeiner Überzeugung der Kundigen versetzt hat, das Urbild des belvederischen Apollon, von dem hier zuerst allein und ohne Rücksicht auf diejenige Verbindung zweier anderen Statuen mit ihm, welche Fig. 103 darstellt, geredet werden möge.

Der Apollon vom Belvedere ist am Ende des 15. Jahrhunderts bei Antium (Porto d'Anzo), einem Lustorte der römischen Kaiser, abgesehn von mehrfachen Brüchen der Glieder, im Ganzen sehr wohl erhalten gefunden worden. Es fehlte nur die linke Hand und mit ihr das Attribut, welches das eigentliche Motiv der Handlung des Gottes enthielt. Der Restaurator, Giovanni Montorsoli, ergänzte diese Hand mit dem Stumpf eines Bogens und an der Vorstellung, der belvederische Apollon sei als Bogenschütze gedacht, hat die wissenschaftliche Erklärung bis in die neueste Zeit ziemlich allgemein festgehalten, nur daß man den Gegner, auf welchen sich des Gottes Handlung bezieht, verschieden (als Python, Tityos, die Niobiden u. s. w.) zu bestimmen suchte. Allerdings wurde von mehren neueren Erklärern wohl empfunden, daß sich die Composition der Statue mit der Annahme, der Gott sei pfeilschießend gedacht, nicht recht vertrage, und zwar eben so wenig unter der Voraussetzung, er schicke sich zu einem Schusse erst an wie unter der anderen, er habe bereits geschossen; aber keiner weder von denen, welche dies

empfanden noch auch von den wenigen Anderen, welche von einer Handlung des Gottes mit dem Bogen ganz absehn und die Statue als eine Darstellung des Gottes schlechthin auffassen wollten, hat das Attribut errathen, welches derselbe in der That handhabte, noch konnte das Einer errathen.

Da wurde im Jahre 1860 von Stephani eine kleine Bronzestatue des Apollon (Fig. 104) veröffentlicht [76]), welche, höchst wahrscheinlich im Jahre 1792 in Paramythia (bei Janina) gefunden, durch verschiedene Hände endlich in den Besitz des Grafen Sergei Stroganoff in Petersburg übergegangen ist und welche, zunächst abgesehn von stilistischer Verschiedenheit, auf den ersten Blick die überraschendste Übereinstimmung mit dem belvederischen Apollon in allen wesentlichen Stücken zeigt [77]).

Es erscheint den beigegebenen Abbildungen gegenüber unnöthig, diese Übereinstimmung in Haltung und Handlung, in der Stellung und Bewegung der Glieder, in dem Ausdruck des Kopfes bis hinab zu der zierlichen Fußbekleidung beider Statuen näher eingehend nachzuweisen, vielmehr wird es gelten, die Aufmerksamkeit auf das allerdings fragmentirte, aber in seinen Resten mit vollkommener Sicherheit bestimmbare Attribut in der linken Hand des Stroganoff'schen Apollon zu lenken. Dieses Attribut, ein weicher, dehnbarer Gegenstand, den der Gott mit der geschlossenen Hand zusammendrückt, so daß ein Theil über dieselbe hervorragt, während der größere, offenbar sich erweiternde, jetzt abgebrochene Theil von der Hand herniederhing, dieses Attribut, welches in seinen Formen ganz genau einem zusammengefaßten Stücke Fell entspricht, kann nur als eine Aegis aufgefaßt werden [78]) und ist um so sicherer als eine solche, welche in der Mitte mit einem Gorgonenhaupte versehn war, anzusprechen, als unter mehren mit dem Stroganoff'schen Apollon zusammen gefundenen (oder in der Hand des ersten Besitzers zusammen befindlichen) Bronzen ein Medusenkopf verzeichnet ist, der, jetzt verzettelt, ziemlich unzweifelhaft zu der mehrfach zerbrochen gefundenen Apollon-

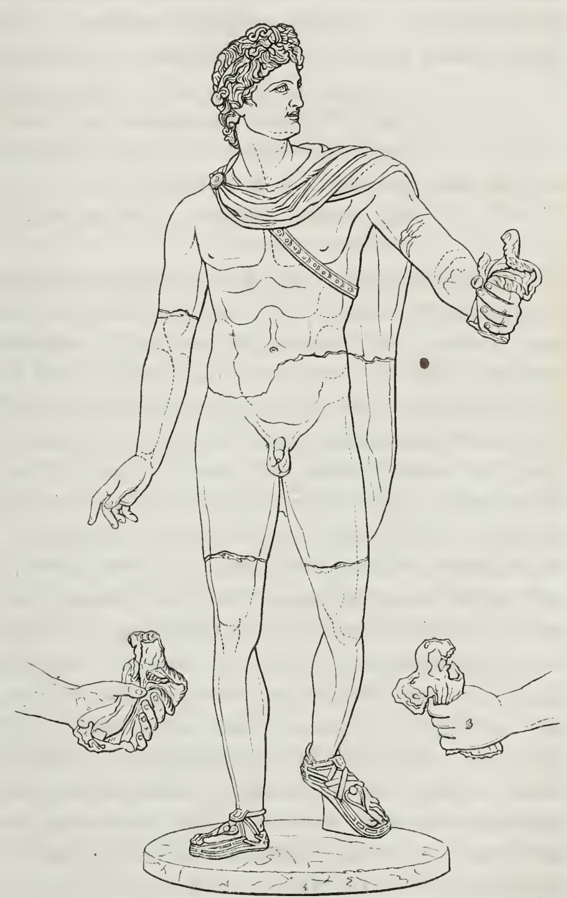


Fig. 104. Der Stroganoff'sche Apollon.

statue gehört hat. Was aber von dem Apollon Stroganoff gilt, das hat auch von dem übereinstimmenden vaticanischen zu gelten; wir haben in beiden. Statuen [79]) einen Apollon als Aegishalter oder Aegiserschütterer anzuerkennen.

Nun ist die Aegis, bekanntermaßen seit der Zeit der homerischen Poesie das Symbol der Gewitterwolke und des Wettersturmes mit seiner Schrecken erregenden Wirkung und niederschmetternden Kraft, wohl ein gewöhnliches Attribut oder die Waffe des Zeus und der Athene, aber keineswegs diejenige des Apollon, auf welchen sie vielmehr nur ausnahmsweise von Zeus übertragen wird. So im 15. Gesange der Ilias, wo (Vs. 221 ff.) Zeus dem Sohne die Aegis giebt, damit dieser mit ihr die gegen Zeus' Willen unter Poseidons Beistande siegreich gegen die Troer vorgedrungenen Griechen erschrecke und in die Flucht treibe. Wie Apollon sich dieses Auftrags entledigt, schildern die Verse 306—326, in denen von der „graunvollen Aegis", dem „Entsetzen der Männer" gesagt wird:

> Sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
> Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich, jetzo verzagte
> Ihnen im Busen das Herz und vergaß des stürmischen Muthes,

so daß, wie Heerden vor Raubthieren,

> Also entflohn kraftlos die Danaer, ganz von Apollons
> Schrecken betäubt.

Wenn man sich nun des gewaltigen Einflusses der homerischen Poesie auf die spätere Dichtkunst und auf die bildende Kunst in Griechenland erinnert, so wird man es nur sehr natürlich finden, daß der erste Herausgeber des Stroganoff'schen Apollon, Stephani diese Statue des aegishaltenden Gottes und mit ihr die vaticanische auf die angegebene Stelle der Ilias bezog oder aus dem in ihr gegebenen glänzenden Bilde abgeleitet glaubte, wobei er die Stellung und Bewegung des eifrig herangekommenen, eben Halt machenden und seine furchtbare Waffe nicht gegen einen Einzelnen, sondern gegen die ganze Schlachtreihe der Griechen erhebenden und wendenden Gottes in sehr feiner, von Späteren nicht übertroffener Weise analysirte. Ja man kann wohl mit Recht noch jetzt sagen, daß der bildende Künstler, der das Vorbild der beiden erhaltenen Statuen schuf, seine poetische künstlerische Anregung aus Homer entnommen, den Urtypus seines aegisbewehrten Apollon in eben der angeführten Stelle gefunden habe; man kann dies noch jetzt sagen, wo es gelungen ist, den Anstoß zur Darstellung des mit der Aegis ein ganzes Heer, aber nicht ein griechisches, wie bei Homer, sondern ein den Griechen feindliches in entsetzte Flucht treibenden Apollon in einer historischen Begebenheit nachzuweisen, welche zugleich kunstgeschichtlich von entscheidender Bedeutung ist, indem sie uns ein bestimmtes Datum für diese neue und prachtvolle Bildung des Gottes bietet: in der Niederlage der Gallier vor Delphi im Jahre Ol. 125. 2, 279 v. u. Z.

Es war Ludwig Preller, welcher 1860 kurz vor seinem Tode in einem Briefe [80]) auf diese Gallierniederlage hinwies, auf deren einzelne Umstände hier aus mehrfachen Gründen etwas näher eingegangen werden muß.

Als im genannten Jahre ein gewaltiger gallischer Heerhaufen unter Brennus gen Delphi zog, um den reichen Tempel zu plündern, wurde die tapfere Vertheidigung des Ortes durch die Delpher und die ihnen zu Hilfe gekommenen andern Griechen durch außerordentliche Naturereignisse unterstützt, welche nicht den

kleinsten Antheil an der Vertreibung des Feindes hatten; furchtbarer Gewittersturm entlud sich unter Blitz und Donner mit Schnee und Hagel gegen die anstürmenden Gallier, unter denen ein panischer Schrecken losbrach, welcher zwar nicht, wie man sagte, die völlige Vernichtung der Barbaren herbeiführte, jedenfalls aber ihr Weichen von Delphi unter gewaltigen Verlusten bewirkte. Die Sage aber und der religiöse Glaube wußte später von einem ganz persönlichen Eingreifen des Apollon zu berichten; als die Delpher, so erzählte man, voll Angst über die heranziehenden Barbaren bei dem Orakel anfragten, ob sie ihre eigene Habe und das Tempelgut flüchten sollten, da habe der Gott geantwortet: „ich selbst werde hierfür Sorge tragen und die weißen Jungfrauen.“ Als aber der Kampf am hitzigsten tobte, da wollte man während des Ausbruchs des Unwetters den Gott selbst gesehn haben, wie er in überirdischer Jünglingsschönheit durch die Dachöffnung seines Tempels herabkam, während aus den benachbarten Tempelm Athene und Artemis (denn diese verstand man unter den vom Orakel genannten weißen Jungfrauen) zur Hilfe herbeieilten; man hatte die Gottheiten kämpfen gesehn und das Schwirren des Bogens (der Artemis) und das Geräusch der Waffen (der Athene) gehört, während dem Apollon die Erregung des Gewitters und durch dieses die Rettung seines Tempels beigemessen wurde.

Der Glaube nun an dieses unmittelbar persönliche Eingreifen göttlicher Mächte, welcher auch zur Stiftung der schon erwähnten Soteria führte, erscheint vollkommen geeignet, auch die bildende Kunst zu einer neuen und bedeutenden Darstellung anzuregen; und wenn es galt, den Gott zu vergegenwärtigen, welcher durch den Gewittersturm seine Feinde vernichtet, so konnte das nicht glücklicher geschehn, als durch Darstellung des schon im Homer vorgebildeten Apollon mit der ihm von Zeus übertragenen Aegis in der Hand, dem Symbol der Wetterwolke, dessen ursprüngliche Bedeutung sich wie diejenige weniger anderen im lebendigsten Bewußtsein erhalten hatte.

Die Situation aber des mit der Aegis bewehrten Gottes, welcher durch deren Macht seine Feinde, die tempelräuberischen Barbaren, in panischen Schrecken versetzt und vernichtet, wird durch die beiden verwandten Statuen, insbesondere durch die vaticanische, in der vollkommensten Weise dargestellt. Mit großen Schritten ist der Gott voll Eifer aus seinem Tempel herbeigekommen; jetzt angelangt auf dem Punkte, wo er die Schlachtreihe der Barbaren, wie sie die Abhänge der delphischen Terrasse heranstürmt, übersieht, hemmt er den Schritt und erhebt, den rechten Fuß fest niedersetzend und den Oberkörper leicht zurücklehnend, seine Waffe, deren Anblick Vernichtung ist, nicht etwa gradeaus in der Richtung seiner Schritte, sondern, der Hand mit dem Blicke und der Wendung des Hauptes folgend, nach links hin, wie auf dem einen Flügel der Feinde beginnend, deren Schlachtreihe es nicht auf einem Punkte zu durchbrechen, sondern in ihrer ganzen Ausdehnung zurückzuschrecken und aufzurollen gilt. Und wie sofort die Wirkung eintritt, das zeigt uns das Antlitz des Gottes vorzüglich bei der vaticanischen Statue wie ein Spiegel. Um den in innerer Erregung athmenden Mund und die geblähten Nüstern der Nase spielt der Zorn über den wüsten Feind und stolze Verachtung desselben, Siegesfreude strahlt von dem lichtvollen und scharfblickenden Auge, und die Stirn ist bis auf ein leichtes Zusammenziehn der Brauen schon

wieder wie friedlich verklärt. Und auch der Körper zeigt in seiner Haltung und Bewegung nirgend Hast und Anstrengung; in ruhiger Siegesgewißheit erhebt der Gott die fürchterliche Waffe, fest und groß wendet er sie dem Feind entgegen, und nur in dem fast unwillkürlichen Zucken der schwebend halb erhobenen Rechten drückt sich die seelische Bewegung aus, mit welcher er die Niederlage der Barbaren wahrnimmt.

Es ist bei der vorstehenden Schilderung hauptsächlich auf den vaticanischen Apollon Rücksicht genommen ohne den Stroganoff'schen gleichzeitig zu erwähnen. In allen Hauptsachen trifft das Gesagte auch bei ihm zu, in den Punkten aber, in welchen er von dem vaticanischen abweicht, sofern diese nicht auf mangelhafter Zusammenfügung der zerbrochenen Statue beruhen, steht er fast durchweg hinter jenem zurück. So in der niedrigeren und weniger energischen Erhebung des linken Armes mit der Aegis, wohl auch in der Haltung des rechten Armes und, soweit man nach Abbildungen urteilen kann, in dem Ausdruck des Kopfes. In den Formen aber im Ganzen und Einzelnen ist der Stroganoff'sche Apollon einfacher und strenger, in den Proportionen ein wenig schwerer; ob er jedoch trotz einer bei dem vaticanischen Apollon nicht wegzuläugnenden Eleganz und Glätte künstlerisch diesem vorzuziehn sei ist zweifelhaft. Dasselbe wird aber auch von einer in den Maßen genau übereinstimmenden marmoren Wiederholung des Kopfes gelten, welche vor einigen Jahren in Rom gefunden, aus dem Besitze des Bildhauers Steinhäuser in das Museum von Basel übergegangen ist [81]). Die Urteile der competentesten Kenner über diesen Kopf gehn allerdings merkwürdig weit auseinander, indem ihn Einige weit über den des vaticanischen Apollon erheben, während Andere diesen für bei weitem überlegen achten [82]). In den Formen, das wird kaum zu läugnen sein, zeigt der baseler Kopf größere Frische und ein feineres Gefühl für das Organische, die Behandlung ist weniger raffinirt, in den Haaren besonders einfacher und dabei lebensvoller; im Ausdruck dagegen, namentlich aber in der Behandlung des Auges wird man dem Kopfe des vaticanischen Apollon die Palme schwerlich mit Recht streitig machen, hier ist der baseler Kopf weniger energisch, unschuldiger, jünger, naiver, aber eben deswegen der Situation nicht in eben demselben Grade angemessen.

Sicherlich werden wir schon deshalb in dem baseler Kopfe so wenig wie in der kleinen Stroganoff'schen Statue das Original zu besitzen glauben dürfen; aber auch der vaticanische Apollon ist eben so gewiß nicht das Original, sondern ebenfalls eine, und zwar in römischer Zeit und wahrscheinlich (denn das ist streitig) in italischem Marmor ausgeführte Copie. Das Original aber wird aller Wahrscheinlichkeit nach nicht aus Marmor, sondern aus Bronze [83]) bestanden haben, deren eigenthümliche Formen und Effecte der vaticanische Apollon mit raffinirtester Kunst wiedergiebt, während der baseler Kopf eine überaus fein empfundenen Übertragung des Erzoriginals in den Marmor unter Wahrung der für dieses Material geforderten Behandlung der Formen ist. Er ist von dem reproducirenden Künstler, gewiß einem Griechen, gleichsam neu gedacht und in dem neuen Material selbstständig empfunden, und daher stammt der Eindruck seiner größeren Frische und Originalität, während der Künstler des vaticanischen Apollon bestrebt war, das Erz seines Vorbildes so treu wie möglich wiederzugeben, so daß, um mit Brunn zu reden, „der vaticanische Kopf auch im Marmor eine Bronzearbeit ist, die sogar,





Fig. 103. Delphische Gruppe. Artemis von Versailles, Apollon vom Belvedere und Athene im capitolinischen Museum.

um der Bronze möglichst nahe zu kommen, den Marmor gewissermaßen denaturirt, d. h. ihm eine künstliche Politur gegeben hat, um ihn ähnlich wie das Metall durch Glanz, Reflexe, Lichtbrechungen wirken zu lassen.“ Dasselbe aber gilt von dem Nackten und der Gewandung; die specifischen Eigenthümlichkeiten beider: die Knappheit und Schärfe in der Begrenzung der Formen des Nackten, welchem die Weichheit fehlt, die ursprünglich für den Marmor berechneten Werken eigen ist, während es dagegen die Glätte und den Glanz der Bronze besitzt, und die, wie Brunn sehr richtig hervorhebt, weit mehr auf Brechung des Lichtes, auf Reflexe, als auf die Gegensätze von Licht und Schatten berechnete Behandlung der Chlamys, sprechen sehr bestimmt für ein Erzoriginal, dem allein auch der im Marmor unentbehrliche, aber, man sage was man will, störende Baumstamm neben dem rechten Beine fehlen konnte, wie er bei dem Stroganoff'schen Apollon in der That nicht vorhanden ist.

Sowie sich aber die in dem vaticanischen und Stroganoff'schen Apollon dargestellte Situation vollkommen aus der Handlung des Gottes bei der Gallierniederlage erklärt, so stimmt auch das dem Original beider Statuen durch die Beziehung auf diese Begebenheit angewiesene Entstehungsdatum nach der 125. Olympiade auf's beste mit deren künstlerischem Charakter überein, welcher von der schlichten Großheit der Werke früherer Zeit stark abweicht, in dem lebhaften Ausdrucke des Pathos in anderen Werken dieser Periode seine Analogie findet und in seiner effectvollen Eleganz und Zierlichkeit die Durchbildung der Kunst durch Lysippos zur Voraussetzung hat.

Eine andere Frage ist freilich, ob dies Original damals völlig frei erfunden, ob Apollon von dem Künstler, welcher ein Siegesweihgeschenk nach der Gallierniederlage bei Delphi zu verfertigen hatte, zuerst mit der Aegis ausgerüstet worden ist. Hieran läßt sich aus mehr als einem Grunde zweifeln. Einmal nämlich zeigt die hier in Rede stehende Periode, soweit wir ihre Werke zu controliren vermögen, auf dem Gebiete des göttlich Idealen geringe Erfindsamkeit, vielmehr die Neigung zur Anlehnung an frühere Schöpfungen und zu deren Fort- und Umbildung im eigenen Geschmack; insbesondere aber kommt noch Folgendes in Betracht. Die Sage von Apollons persönlichem Eintreten gegen die Gallier zur Vertheidigung seines Heiligthums und von der Vertreibung des Feindes durch Sturm und Ungewitter ist Nichts als eine modificirte Wiederholung derjenigen Sage, welche von dem tempelräuberischen Zuge der Perser gegen Delphi und von deren Niederlage erzählt wurde (Herod. VIII. 36)[84]. Nun ist uns freilich von einer auf Anlaß der Perserniederlage dem Apollon errichteten Statue Nichts überliefert, allein die Wahrscheinlichkeit, daß des Gottes persönliches Eingreifen in die Geschichte bei dieser Gelegenheit nicht ohne künstlerische Verherrlichung geblieben sei, muß man sehr groß nennen. Wurde aber Apollon damals, sei es bald nach der Vertreibung der Perser, sei es später bei der Erneuerung der Siegesfeier in Delphi, statuarisch verherrlicht als Vernichter seiner Feinde durch Sturm und Ungewitter, so kann das nach dem oben über die Bedeutung der Aegis Gesagten nur geschehn sein, indem man ihn nach dem homerischen Vorbilde als den Aegisbewehrten darstellte. Diese allerdings nur vorauszusetzende Statue, als deren Entstehungszeit Wieseler (s. Anm. 84) das Ende der 90er Oll. wohl mit Grund voraussetzt und deren Meister er in der jüngeren attischen Schule sucht, diese Statue würde als das

Urbild des Originals zu betrachten sein, auf welches der vaticanische und Stroganoff'sche Apollon, derjenige, zu dem der baseler Kopf gehörte, sowie die anderen Wiederholungen des in dieser Statue gegebenen Motivs (s. Anm. 79) zurückgehn [85]), und dieses Original würde demnach keine durchaus neue und selbständige Schöpfung der Diadochenperiode, sondern als eine Umbildung einer schon vorhandenen Composition aus der zweiten Blüthezeit der Kunst zu betrachten sein.

Die Erinnerung an die Sage von der Perserniederlage bei Delphi als die ältere und vorbildliche Parallele zu derjenigen von der Vernichtung der Gallier ebendaselbst führt aber noch auf ein anderes und sehr wichtiges Moment [86]). Die eigentliche und bedeutungsvolle Verschiedenheit in beiden im Übrigen wesentlich gleichen Erzählungen ist die, daß gegen die Perser Apollon allein eingetreten ist, während in der jüngeren Wendung der Sage mit dem entschiedensten Nachdruck betont wird, daß in dem Kampfe gegen die Gallier Artemis und Athena dem Apollon Beistand geleistet und in den Kampf mit eingegriffen haben. Daraus folgt, daß, während der gegen die Perser kämpfende Apollon in der Kunst nur als Einzelstatue dargestellt werden konnte, dies mit dem Galliersiege nicht gleichermaßen der Fall war, daß vielmehr zum vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von der Gallierniederlage eine Gruppe erforderlich war, welche das Zusammenwirken der drei Götter, des Apollon mit Artemis und Athena darstellte. Und so wie in der That die oben (S. 252) erwähnte, von den Aetolern als Siegesweihgeschenk nach den Gallierkämpfen in Delphi gestiftete Gruppe außer den aetolischen Feldherrn die genannten drei Gottheiten enthielt, so erscheint es auch uns noch möglich, aus erhaltenen Bildwerken eine entsprechende Gruppe zusammenzustellen, mit anderen Worten, zwei Statuen der Artemis und Athena nachzuweisen, welche mit dem vaticanischen Apollon verbunden, so wie sie Figur 103 verbunden darstellt, ihren Motiven nach genau den so eben geforderten vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von dem Zusammenwirken der drei Götter zur Gallierniederlage darbieten.

Der Anlaß, diese drei Statuen, nämlich den vaticanischen Apollon, die s. g. Artemis von Versailles im Louvre und eine Athena im capitolinischen Museum, zu einer Gruppe zu verbinden liegt nicht zunächst in dem Apollon, der ohne Zweifel nicht allein als Einzelstatue vollkommen wohl gedacht werden kann, sondern von dem es nachzuweisen gelten wird, daß er sich in die Gruppe füge, der Anlaß zu dieser Verbindung wird zunächst durch die Artemis von Versailles gegeben. Die sehr nahe Verwandtschaft dieser Statue mit dem vaticanischen Apollon in den Maßen, in den Formen, in der Technik, im Ausdrucke des Kopfes bis hinab zu der zierlichen Fußbekleidung ist seit langer Zeit ziemlich allgemein empfunden und von einer ganzen Anzahl der besten Kenner mit allem Nachdruck hervorgehoben worden. Man hat sie die rechte Schwester dieses Bruders, das offenbare Gegenbild des vaticanischen Apollon, sein Seitenstück genannt, man hat sogar empfunden, daß beide Statuen gradezu in directer Beziehung auf einander componirt seien, nur daß man einerseits den Grund dieser Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit beider Statuen nicht fand und vor der Aufstellung der richtigen Deutung des Apollon auch gar nicht finden konnte, während man sich andererseits viel vergebliche Mühe machte, für die als Einzelbild aufgefaßte Artemis eine auch nur halbwegs annehmbare Erklärung zu finden.

Die am weitesten verbreitete Ansicht erkennt in der versailler Artemis Nichts als die Jägerin, ein Bild der Jagdlust schlechthin, so wie man bis zur Entdeckung des Stroganoff'schen Apollon den vaticanischen als Bogenschützen auffaßte. Und doch ist jene Erklärung der Artemis nicht besser begründet, als sich diese über den Apollon erwiesen hat, nur daß sie nicht blos einige Schwierigkeiten bestehn ließ, wie sie bei dem als Bogenschütz aufgefaßten Apollon übrig blieben, sondern gradezu für ein Hauptmotiv der Statue: das energische Umblicken nach einer anderen Richtung als die der Schritte, keine irgend genügende Deutung abgab und eben so wenig zu begründen vermochte, warum der Göttin nicht der ihr als Jägerin zukommende Hund, sondern ein Hirsch beigegeben sei, der doch nicht etwa als das Ziel ihrer Pfeile erscheint. Deswegen riethen Andere weiter, und man suchte die Göttin nicht als bloße Jägerin, sondern als Hegerin und Schützerin des Wildes zu fassen. Da sollte die Göttin ihr Lieblingsthier gegen den Angriff eines reißenden Thieres mit ihren Pfeilen zu vertheidigen sich anschicken, als ob zu solcher Vertheidigung der Herrin alles Gethiers nicht ein Blick oder ein Wort genügte, und als ob man damit ihr rasches Enteilen erklären könnte; die Hand des unrichtiger Weise gesenkt ergänzten linken Armes sollte sie zutraulich dem neben ihr dahinsprengenden Hirsch auf den Kopf legen, als ob das überhaupt möglich wäre. Wieder Andere dachten an den feindlichen Angriff eines Menschen oder Heros (Herakles) auf den heiligen Hirsch der Göttin, wodurch man freilich ihr zürnendes Umblicken und ihr Greifen nach dem Pfeil motiviren mochte, aber übersah, wie durchaus nothwendig die Göttin in dieser Lage stehn bleiben, dem frechen Angreifer die Stirn bieten mußte, und wie das rasche Fliehen ihrer so ganz unwürdig sei. Ein fein geschmackvoller Mann wie Otfried Müller endlich faßte die Göttin als neben ihrem heiligen Thiere rasch dahinwandelnd, wie sie einen Pfeil aus dem Köcher zieht, um „einen feindlichen Angriff oder eine frevelhafte Verletzung ihres Heiligthums abzuwehren.“ Aber abgesehn davon, daß hierdurch die ganz bestimmt ausgeprägte Situation der Statue in's Allgemeine verflüchtigt wird — was man ja mit dem Apollon in der Bedrängniß der Deutungsversuche ähnlich gemacht hat, — während man doch wissen möchte und fragen muß, welches Heiligthumes Verletzung die Göttin abzuwehren sich anschickt, wie paßt hier das rasche Dahinwandeln zu dieser Abwehr einer Verletzung ihres Heiligthumes, welche doch gewiß nicht als etwas Beiläufiges, beiläufig Abzumachendes aufgefaßt werden soll. Nein, das doppelte Bewegungsmotiv der versailler Statue, das energische, wenigstens unmuthig erregte, wenn nicht gradezu zornige Umblicken nach rechts, verbunden mit dem raschen Dahinschreiten nach der andern Seite, dies Motiv kann, allgemein gesprochen, nur dadurch erklärt werden, daß die Göttin aus größerer oder geringerer Entfernung eifrig herbeikommend sich zwischen einen Angreifer und den Gegenstand seines Angriffs zu stellen sucht, welcher Gegenstand aber nicht der Hirsch neben der Göttin sein kann, sondern auf einem erst zu erreichenden Punkte gesucht werden muß. Und hier bietet nun die delphische Sage, bei dem Gallierangriff sei auch Artemis herzugeeilt und habe von ihrem Bogen Gebrauch gemacht, die volle Lösung der Frage; das zu schützende Heiligthum ist der pythische Tempel des Apollon, die Angreifer, auf welche der Göttin zürnender Blick gerichtet ist, sind die Gallier; sie aber eilt voll Kampfeseifer und Entrüstung mit raschen Schritten an des Bruder Seite, erhebt den Bogen und ergreift noch

schreitend den Pfeil, um ihn zu gebrauchen, sobald sie ihren Standpunkt erreicht hat. Der Hirsch ist Nichts als das attributive Thier der Artemis, welches auch hier seine Göttin begleitet und welches ihr aus künstlerischem, nicht aus einem sachlichen oder mythologischen Grunde beigegeben zu sein scheint.

Doch nicht nur Artemis, auch Athena ist nach der delphischen Sage dem Apollon zur Hilfe herbeigeeilt; in einer auf die Gallierniederlage von Ol. 125. 2 bezüglichen Gruppe darf also auch sie als Gegenbild der Artemis um so weniger fehlen, als der Apollon und die Artemis keine in sich gerundete und abgeschlossene Composition abgeben. Und siehe da, die erforderliche Athena ist da in einer Statue des capitolinischen Museums, welche wiederum für sich allein betrachtet bisher ohne genügende Erklärung geblieben ist, und die man eben deswegen schon von anderer Seite als den Bestandtheil einer Gruppe angesprochen hat. Die in Rede stehende Statue ist freilich stark restaurirt, ihr Kopf und beide Arme sind moderne Zuthat, aber das Grundmotiv ihrer Composition ist völlig klar und bestimmt, und dieses Grundmotiv ist ein sehr erregtes Schreiten von links nach rechts und ein gleichzeitiges, eben so energisches Umblicken und Umwenden des Oberkörpers nach der entgegengesetzten Seite; diese Athena ist, wenn man von der verschiedenen Bewaffnung und Gewandung absieht, das vollkommene Gegenbild und Gegenüber der Artemis. Eine solche Übereinstimmung, eine solche durchgeführte Entsprechung zweier in gleicher, nur entgegengesetzter, Bewegung dargestellten Figuren kann nicht Zufall sein, sie müssen zusammengehören, und diese Zusammengehörigkeit findet ihre sachliche und künstlerische Begründung in der Zusammenstellung in einer Gruppe, in welcher die beiden von den beiden Seiten herzueilenden Göttinnen, den Apollon in ihre Mitte fassend und mit ihm die Blicke kampfbereit auf den heranstürmenden Heerhaufen der Gallier richtend, in der That den vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von der Gallierniederlage in dem Zusammenwirken der drei Gottheiten darbieten. Denn daß auch der vaticanische Apollon sich in diese Gruppe als ihr Mittelpunkt durchaus füge, das müssen freilich diejenigen läugnen, welche den Gott als eben thatsächlich schreitend, an der Schlachtreihe der Gallier vorbeischreitend auffassen; allein der Gott schreitet jetzt nicht mehr, auch er ist mit großen Schritten herbeigekommen, jetzt aber steht er nach dem letzten Schritte fest auf dem rechten Fuße, nur mit dieser Anschauung stimmt die Haltung seines Körpers, die Lage seiner grad herabhangenden Chlamys vollkommen. Es ist freilich ein beweglicher Stand; es ist möglich, daß derselbe wieder verlassen werden würde, wenn der Gott lebendig wäre, aber müßig ist es, zu untersuchen, ob dieser dann zu völlig ruhigem Stande übergehn oder weiter fortschreitend sich nach seiner Rechten bewegen oder — denn dazu ist er grade so gut in der Lage — sich wenden und mehr gradaus oder nach links schreiten würde. Das Einzige, worauf es wirklich ankommt, ist, daß er so, wie der Künstler ihn uns zeigt, in einer Stellung anhält, welche ihn durchaus zum Herrn irgend einer künftigen Bewegung macht[87]), in einer Stellung zugleich, welche durch die Wendung des Oberkörpers nach links und des Unterkörpers nach rechts auf das allerfeinste berechnet ist, um uns in der Vorderansicht (und für diese, genau die in Figur 103 gegebene, ist die Statue bestimmt), den Prachtbau dieses Körpers und dieser Glieder in der denkbar vollkommensten Entwickelung darzubieten. Sowie aber der Apollon von vorn, so wollen die beiden weiblichen Statuen, die eine von rechts, die andere von links her im Profil ihrer

Schritte und von da, wohin ihre Blicke sich richten [88]) gesehn sein; stellt man sie so rechts und links neben den Apollon, so entsteht eine in sich abgeschlossene Gruppe, welche in Rhythmus und Contrasten nicht feiner gegliedert sein könnte. In fast identischen Bewegungen eilen die beiden helfenden Göttinnen dem Protagonisten zu, der schon seinen Standpunkt erreicht hat, in ihm löst sich ihre Gegenbewegung in eine doppelt getheilte Bewegung nach vorn auf. Die beiden Helferinnen sind kampfbereit, aber sie kämpfen noch nicht; er allein, der Protagonist in der Mitte, erhebt seine furchtbare Waffe, deren Anblick Verderben ist. Rechts und links heftige Erregung, Spannung, Eifer, in der Mitte maßvolle Ruhe, Entscheidung, Siegesfreudigkeit. Denn wunderbar fein ist auch der Ausdruck in den so verwandten Köpfen der Artemis und des Apollon (derjenige der Athena ist, wie gesagt, modern) abgestuft; Eifer und Unmuth im Gesichte der Artemis, deren lichtvolles und weit geöffnetes Auge energisch das Ziel des Pfeiles sucht, den die Göttin entsenden wird, sobald sie den Punkt erreicht hat, auf den sie zustrebt, aber von dem Anfluge von Hohn und von triumphirender Freudigkeit, welchen das Antlitz des Apollon zeigt, ist mit Recht noch Nichts in dem der Artemis, denn Apollon sieht die unmittelbare Wirkung seiner Angrifswaffe auf den wilden, verhaßten Feind vor Augen, Artemis hat von ihrer Waffe selbst den ersten Gebrauch noch nicht gemacht. Wie aber in der Gruppe die Linien der ganzen Gestalten einander entsprechen, wie sie einander ablösen und sich in einander fügen zu einem reichgegliederten und doch harmonischen, rhythmischen Ganzen, das zeigt die Abbildung besser als man es mit Worten nachweisen könnte. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß, wie einerseits der kurzgewandeten Artemis der Hirsch beigegeben worden zu sein scheint, um durch Vermehrung der Masse und Ausfüllung der Lücke zwischen den Beinen der Göttin dem langen, reichfaltigen Gewande der Athena gegenüber das Gleichgewicht zu halten, so andererseits die Behandlung dieses langen und reichen Gewandes, durch welches das Nackte in großer Klarheit und Bestimmtheit hervortritt, ebenso gewählt ist, um mit den nackten Beinen der Artemis in die möglichst große Übereinstimmung zu kommen.

So wenig aber das auf die Gallierniederlage bezügliche Original des Apollon vom Belvedere eine eigene, neue Erfindung sein wird, sondern vielmehr als die Modification eines älteren, vermuthlich auf die Perserniederlage bei Delphi bezüglichen Werkes gelten darf, eben so wenig sind die mit dem Apollon zur Gruppe verbundenen weiblichen Statuen originale Erfindungen, sondern nur Umbildungen; die Artemis von Darstellungen der Jagdgöttin, welche noch in sehr analogen Monumenten erhalten ist, die Athena zunächst von Kunstwerken, welche, ebenfalls noch nachweisbar, diese Göttin als Führerin in den Kampf ihrem Heere oder einem sie begleitenden Helden voranschreitend zeigen, weiterhin von Darstellungen der Promachos. Kunstgeschichtlich also nehmen auch die Originale der drei erhaltenen, zur Gruppe zusammengeordneten Statuen durchaus dieselbe, der Zeit nicht lange nach Ol. 125 ganz angemessene Stellung ein.

Wenn es sich im Vorstehenden um Monumente handelte, deren Zurückführung auf diese Periode außer auf stilistischen Gründen ganz besonders auf solchen beruht, welche aus dem Gegenstand abgeleitet wurden, so möge hier schließlich noch eine kleine Anzahl von Denkmälern kurz verzeichnet und besprochen werden,

welche man mit größerer oder geringerer Übereinstimmung wesentlich nur auf Grund ihres Stils und Kunstcharakters in der Periode der ersten Nachblüthe der griechischen Kunst, nicht vor Alexander und nicht nach dem Herrschendwerden des römischen Einflusses entstanden denkt.

Obenan wird hier die in mehrfachen Wiederholungen erhaltene[89]) Darstellung des zur Schindung durch Apollon an einen Baum aufgehängten Marsyas zu nennen sein, weil über deren Datirung das größte Einverständniß herrscht. In der That ist es schwer glaublich, daß ein an sich so widerwärtiger und peinlicher Gegenstand früher als in dieser Periode von der Kunst dargestellt worden wäre, und wiederum ist bei den besseren Exemplaren die Behandlung des Nackten so frisch und lebensvoll, daß sie nur einem griechischem Meißel zugetraut werden kann. Während man aber nicht absieht, wie die Kunst in römischer Zeit zu einer solchen Erfindung gekommen sein sollte, weist dieselbe, mit der es dem Künstler weniger auf die Erweckung eines ethischen Eindrucks als auf die Entfaltung virtuoser Technik, ja auf eine Schaustellung seines anatomischen Wissens angekommen zu sein scheint, auf die Zeit und vielleicht die Schule, die rhodische, hin, deren eines Hauptwerk, der Laokoon, dem Gegenstande nach in ähnlicher Weise peinlich und in der Formenbehandlung nicht minder studirt ist. Dazu kommt aber noch ein Anderes. Die Marsyasfigur kann nicht als Einzelwerk betrachtet werden, sie setzt als Gegenstück einen Apollon voraus, der sich zur Vollziehung der Strafe anschickt, obgleich ein solcher noch nicht hat nachgewiesen werden können, und weiter war mit dieser Gruppe, wie mehre Sarkophagreliefe beweisen, als dritte Figur ein Sclave verbunden, welcher dem Apollon das Messer schliff. Der Typus eines solchen Sclaven aber ist, wie allgemein bekannt, statuarisch in dem berühmten s. g. „Schleifer" der Tribüne der Uffiziengallerie von Florenz erhalten[90]), und dieser als Barbar aufgefaßte Sclave ist als solcher in allen Einzelheiten seiner Bildung, in dem skythisch-kosakischen Kopfe, dem gemeinen Ausdruck, der unedlen Körperbildung, der Gewandung, in einer Weise schlagend charakterisirt, welche an die durchgeführte Barbarencharakteristik der pergamenischen Schule lebhaft erinnert, ja deren Anstöße zur Voraussetzung zu haben scheint. Wie aber in einer Gruppe, wie die für den Marsyas und den Schleifer vorauszusetzende, sich die Einflüsse der rhodischen und der pergamenischen Kunst begegnet sein können, darauf ist früher bei der Besprechung der Meister von Tralles hingewiesen worden.

In der Tribüne der Gallerie der Uffizien in Florenz steht aber noch ein zweites Werk, über dessen Zugehörigkeit zu dieser Periode die Meisten einig sind, die berühmte Ringergruppe[91]), welche man in früherer Zeit, allerdings sehr verkehrt, mit der Niobegruppe hat verbinden wollen. Die in sich vollkommen abgeschlossene Gruppe stellt ein Paar jugendkräftiger Athleten in dem Schema des Ringkampfes dar, bei welchem der Sieg nicht durch das Niederwerfen des einen Kämpfers, sondern erst durch dessen, bis zu seiner Erschöpfung und bis er sich besiegt erklärte, fortgesetztes Festhalten am Boden entschieden wurde, und giebt diesen Ringkampf mit großer Meisterschaft und feiner Berechnung der gegenseitigen Gliederlage wieder. Dabei ist die einzige Ergänzung von Bedeutung die des rechten Armes beim Sieger; allein, wenn sich wohl mit Recht zweifeln läßt, daß dieser im antiken Original zu einem Faustschlag gegen den Gegner ausholte, so wird doch die Lage des Armes durchaus richtig getroffen sein, wobei wir uns die Hand halb

geöffnet und bereit denken müssen, rasch nachzugreifen, falls es dem Unterliegenden gelingen sollte, irgend ein Glied aus den Umschnürungen des Siegers zu lösen. Die sehr stark und in allen Theilen angespannte Musculatur ist mit großer Meisterschaft, aber offenbar auch zum Zwecke der Schaustellung dieser Meisterschaft ausgeführt und weist auf die Zeit der in's Einzelne gehenden Studien des Körpers und ihrer Verwerthung in virtuoser Durcharbeitung hin.

Ungefähr dieselben stilistischen Gründe werden noch für die Zuweisung einer ganzen Reihe von erhaltenen Sculpturen an diese Periode geltend gemacht, welche hier nicht alle genannt werden können; es sei beispielsweise auf den vortrefflichen tanzenden Satyrn in der Villa Borghese (Abgeb. Mon. d. Inst. III. 59) und auf den neuerdings von verschiedenen Seiten dieser Periode zugewiesenen berühmten s. g. barberinischen Faun in München (abgeb. b. Müller-Wieseler II. Nr. 470) hingewiesen. Etwas andere und nicht durchaus überzeugende Gründe werden von einzelnen Schriftstellern für die Ableitung z. B. der berühmten capitolinischen Aphroditestatue (Müller-Wieseler II. Nr. 278), der Aphrodite Kallipygos in Neapel (das. Nr. 276), des mehrfach wiederholten, im wollüstigen Traume liegenden Hermaphroditen (z. B. Müller-Wieseler II. Nr. 712 das Exemplar im Louvre), dann wieder der schlafenden Ariadne im Vatican (M. W. II. Nr. 418), der Farnesischen Flora (Mus. Borbon. II. tav. 26) u. A. aus dieser Periode aufgestellt. Nach dem hochpathetischen Charakter der Darstellung gehört in diese Periode der florentiner Kopf des s. g. sterbenden Alexander, nur nicht unter dieser Benennung (s. oben S. 97), nach der tragischen Grundlage des Gegenstandes die neapolitaner Gruppe des Hektor mit der Leiche des Troïlos [92]), während sich Beides, die tragische Grundlage und die tief und fein entwickelte pathetische Darstellung mit hoher Schönheit und Frische der Formgebung verbindet, um eine ausgezeichnete sitzende weibliche Statue im Palaste Barberini in Rom (von der eine schwache Wiederholung im Vatican steht), welche ganz und gar verkehrt als sterbende Dido benannt wird und vielmehr als die zum Selbstmorde bereite Laodamia bezeichnet werden muß [93]), dieser Periode (der rhodischen Kunst insbesondere) zuzuweisen, was wenigstens einigermaßen auch noch dadurch bestätigt wird, daß wir ein Laodamia darstellendes Gemälde von Ktesidemos kennen, der in eben dieser Periode lebte.

Anmerkungen zum fünften Buch.

1) [S. 163.] Bernhardy, Geschichte der griech. Litteratur I, S. 371.

2) [S. 164.] Hettner, Vorschule der bildenden Kunst der Alten. S. 240.

3) [S. 166.] Müller, Handb. §. 154, Brunn, Künstlergesch. I. S. 504 und sonst mehrfach.

4) [S. 166.] Brunn, Künstlergeschichte I. S, 504.

5) [S. 167.] Und nicht allein die Namen ihrer hervorragenden Dichter, auch diejenigen der wirklich bedeutenden, Neues schaffenden Bildner, die Namen der pergamenischen, rhodischen, trallianischen Künstler sind der römischen Kunstgeschichtschreibung überliefert, und wer darf behaupten, dies sei nicht durch die gleichzeitige Kunstlitteratur geschehn?

6) [S. 168.] Vergl. was Müller im Handb. §. 149—151 anführt und die Zusätze und Bemerkungen zu diesen Paragraphen in Starks Archaeol. Studien, Wetzlar 1852, S. 30 f.

7) [S. 169.] Über Menaechmos siehe Brunns Künstlergeschichte I. S. 418, vgl. indessen die Anm. zu Nr. 1583 meiner Schriftquellen.

8) [S. 169.] Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen siehe in Müllers Handb. §. 406, ein statuarisches Beispiel ist abgebildet in Claracs Musée des sculptures II, pl. 406 Nr. 605, unter dem irrigen Namen der Europa.

9) [S. 169.] Die im Text berührte Thatsache ist begründet in einer schönen Untersuchung über die Zeit des Seltenerwerdens und des Aufhörens der athletischen Siegerstatuen in Brunns Künstlergeschichte I. S. 520 f.

10) [S. 169.] Das Horologium des Kyrrhestiers Andronikos, der sogenannte Thurm der Winde, ist abgeb. in Stuarts Antiquities of Athens I, chapter 3, und sonst mehrfach.

11) [S. 170.] Über Mikon und die um diese Zeit nachweisbaren sicilischen Kunstwerke s. das 4. Capitel u. vergl. m. Schriftquellen Nr. 2075—2077.

12) [S. 172.] Abgebildet sind diese Cameen unter Anderem in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I, Nr. 226a—229, die Bronzebüsten das. Nr. 222a u. 223a, vergl. Handb. §. 158 (159), 3 und 161, 4.

13) [S. 173.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte I. S. 505 f.

14) [S. 174.] Vgl. über diese Zeusstatue in Daphne die näheren kritischen Erörterungen in m. Aufsatze über den Zeus des Phidias in den Symbola philologorum Bonnensium I. p. 615.

15) [S. 176.] Es ist das ganz besondere Verdienst von Urlichs in Fleckeisens Jahrbb. LXIX. S. 383 die hier einschlagenden chronologischen und historischen Fragen neuerdings in's Reine gebracht zu haben; die nähere Begründung ist in den von Urlichs angeführten Werken gegeben, unter denen besonders die vortreffliche Arbeit von Meier in dem Artikel: „Pergamenisches Reich“ in der Allg. Encyclopaedie Sect. III. Bd. 16. hervorgehoben zu werden verdient.

16) [S. 176.] Dahin rechnet ihn auch Urlichs a. a. O., welcher ihn als Enkel eines von Plinius in die 121. Ol. angesetzten gleichnamigen Künstlers betrachtet. Bei der mehrfachen Wiederkehr dieses Namens ist jede derartige Combination sehr unsicher, und weitergehende Schlüsse darauf zu bauen unrathsam. Vgl. m. Schriftquellen Nr. 921 mit der Anm.

17) [S. 176.] Vgl. die antiken Zeugnisse in m. Schriftquellen Nr. 1998 f. Gegenüber der gewöhnlichen Annahme, der Asklepios des Phyromachos sei in dem Typus auf späteren in Pergamos geprägten Kaisermünzen (z. B. Müller, Denkm. d. a. Kunst. I. Nr. 219. b.) und danach auch in erhaltenen Statuen zu erkennen, macht Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82. S. 482 Note 81 die richtige Bemerkung, diese Annahme stehe eben wegen der Wegführung der Statue durch Prusias auf ziemlich schwachen Füßen.

18) [S. 177.] Vgl. über die Litteratur der Controverse über die Art der attalischen Weihgeschenke die Anm. zu Nr. 1996 meiner Schriftquellen, wo zu denen, welche Statuen, nicht Reliefe annahmen, Welcker, Alte Denkm. I. S. 34, zu den Opponenten gegen diese Ansicht als neuester Schubart in Fleckeisens Jahrbb. 1868. S. 163 f. hinzuzufügen ist.

19) [S. 178.] S. Beulé, l'Acropole d'Athénes I. p. 94 u. II. p. 212, Bötticher, Untersuchungen auf der Akropolis S. 68.

20) [S. 178.] Eine kurze Notiz über Brunns schöne Entdeckung steht in der Archaeol. Ztg. v. 1865. Anz. S. 66*f., vgl. Friederichs, Bausteine S. 322 ff. Brunn bereitet eine größere Publication der attalischen Statuen vor, welche nicht abwarten zu können ich aufrichtig beklage.

21) [S. 178.] Die venetianer Statuen sind abgeb. bei Zanetti, Le antiche statue nell' antisala della libreria di S. Marco II. tav. 44—46, die neapolitaner im Mus. Borbon. VI. tav. 7 u. 24, die vaticanische im Mus. Pio-Clem. III. tav. 50, die pariser bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 280. Vgl. noch denselben pl. 810 a., 858, 858 B., 859, 868, 871, 872. Die letzte Statue (früher in der Gall. Giustiniani pl. 18 und b. Clarac pl. 857 abgebildet) wurde von E. Curtius in der Archaeol. Ztg. 1868 N. F. I. Taf. 6. S. 42 ff. als Ganymedes publicirt, eine Erklärung, gegen welche ich mich schon oben S. 151 Anm. 74 ausgesprochen habe; für die attalische Figurenreihe nimmt Brunn in der Archaeol. Ztg. 1869. S. 17 ff. die Figur in Anspruch und Curtius das. S. 19 erklärt sich, was die echten Stücke, den Kopf ausgenommen, anlangt, zustimmend.

22) [S. 178.] Abgeb. im Mus. Borbon. Vol. IV. tav. 21. Clarac pl. 810. B. 2028. b.

23) [S. 183.] Der Kopf ist antik, aber, sehr wahrscheinlich wenigstens, nicht zugehörig, modern sind: der linke Schenkel und Fuß großentheils, der linke Arm, der obere Theil des Rumpfes; alt dagegen ist nach Curtius der Unterleib mit einem Theile des umgeschlagenen Gewandes. S. Arch. Ztg. N. F. I. S. 43, nach Schlie Arch. Ztg. N. F. II. S. 18 dagegen wäre das Gewand ganz modern.

24) [S. 184.] Vgl. die Erklärung des Sarkophags Amendola (Mon. dell' Inst. I. tav. 30) von Blakie, Ann. III. p. 287 ff.

25) [S. 185.] Vgl. die Ficoronische Cista des Collegio Romano von E. Braun Taf. 4.

26) [S. 185.] S. Gerhard u. Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 17. Nr. 40, Finati, Il regal Museo Borbon. descritto, 2. ed. p. 185 sq. Nr. 51.

27) [S. 185.] Brunn, Arch. Ztg. N. F. II. S. 18 nimmt an, der Kopf habe einer anderen Figur dieser Gruppen angehört und sei mit einem verkehrten Torso verbunden worden. Es ist das wohl möglich, allein die Consequenz dieser Annahme ist noch keineswegs an sich klar und der Kopf bleibt einstweilen auch so unerklärt.

28) [S. 185.] Grade entgegengesetzt nimmt Bötticher, Untersuchungen auf der Akropolis S. 68 eine hohe Aufstellung der attalischen Gruppen an, „um die unter Lebensgröße gehaltenen Bildwerke von unten in ihrer vollen Höhe sichtbar zu machen.“ Allein er schrieb dies ohne die Statuen zu kennen, die unmöglich hoch aufgestellt gewesen sein können, weil sie dann, zum Theil wenigstens, gar nicht sichtbar gewesen sein würden.

29) [S. 186.] S. Valentinelli, Catalogo dei Marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana di Venezia, Ven. 1863 p. 97 und die von ihm angeführten Aussprüche von Thiersch und Jäck.

30) [S. 192.] Die Richtigkeit der Ergänzung des rechten Armes am Ludovisischen Gallier ist mehrfach bezweifelt worden, so von E. Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 568, bedingter Weise auch von Friederichs, Bausteine S. 330. Braun fordert und Friederichs gesteht halbwegs zu, man müsse sich das Schwert wie einen Dolch gefaßt denken, wodurch der Ellenbogen tiefer zu liegen kommen und das Gesicht freier werden würde, auch werde so der Stoß kräftiger. Aber diese Gründe sind gänzlich unzulänglich. Denn nicht allein brauchen wir um die Kraft des Stoßes nicht zu sorgen und es ist, wie Friederichs bereits bemerkt hat, viel natürlicher, wenn der Gallier, „der offenbar so eben noch im Kampfe mit einem Feinde begriffen war, das Schwert in derselben Haltung wie vorm Feinde gebraucht, als wenn er darin gewechselt hätte“, sondern es kommen noch andere Umstände in Betracht. Fest steht zunächst der Ort des Stiches, aus dem schon Blut niederrinnt, und wenn nicht Theile der Klinge echt

sind, so steht doch ihre sehr steile Lage deswegen fest, weil sie an dem Haar des Kopfes anliegt und in demselben ganz unverkennbare Spuren hinterlassen hat; die Richtung der Klinge und ihre sehr steile Erhebung also lassen sich nicht anfechten, beide aber sprechen gegen ein Anfassen des Griffes mit umgekehrter Lage der Hand, welche ein weit flacheres Liegen der Klinge unbezweifelbar bedingt haben würde. Was aber den Grund anlangt, daß eine umgekehrte Lage der Hand und eine durch diese bedingte tiefere Lage des Ellenbogens den Anblick des Gesichtes freier gemacht haben würde, so mag der bei der jetzigen niedrigen Aufstellung der Gruppe gelten, bei einer hohen Aufstellung aber, wie sie z. B. auch Braun annimmt, würde grade das Gegentheil stattfinden und der Arm das Gesicht völlig bedecken; je höher unter diesen Umständen der Arm lag, desto freier wurde für den von unten Emporschauenden das Gesicht des Galliers, und der Künstler scheint eben deswegen recht geflissentlich den Arm so hoch gehoben und die Richtung der Klinge so steil gebildet zu haben.

31) [S. 195.] In einer auch in manchem anderen Betracht unerfreulichen (um nicht mehr zu sagen) Recension von Brunns Künstlergeschichte in Fleckeisens Jahrbüchern. Bd. 49, S. 290, spricht E. Braun gegen die Richtigkeit der Bildung der als vom Athem gehoben dargestellten Brust des Sterbenden Bedenken aus, die, abgeleitet von der Tiefe der in die Lunge eingedrungenen Wunde, medicinisch und physiologisch sehr gelehrt klingen, dennoch aber, wie mir berühmte Physiologen und Mediciner unter meinen Freunden versichern, vollkommen irrig sind.

32) [S. 195.] Die Situation des Sterbenden kann nicht schöner, und, einige Einzelheiten ausgenommen, richtiger geschildert werden, als sie Lord Byron im Childe Harold canto 4, stanza 140 beschreibt in den Worten:

I see before me the gladiator lie;
He leans upon his hand, his manly brow
Consents to death, but conquers agony,
And his drooped head sinks gradually low,
And through his side the last drops, ebbing slow (?)
From the red gash, fall heavy one by one, (?)
Like the first of a thundershower; and now
The arena swims around him, he is gone
Ere ceased the inhuman shout which haild the wretch who won.

33) [S. 202.] In dem berühmten „Schleifer" der Gallerie der Uffizien in Florenz (Galeria di Firenze I. tav. 37, Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 154, a.), den z. B. Bursian, Allg. Encyclopädie Sect. I. Bd. 82. S. 482 gradezu als ein Werk der pergamenischen Schule bezeichnet, als welches er sich freilich nicht erweisen läßt.

34) [S. 203.] So erklärt, allerdings ohne Angabe von Gründen, Urlichs, Chrestom. Plin. p. 313.

35) [S. 204.] Über das von Plinius angegebene technische Verfahren des Aristonidas macht Müller im Handb. §. 306, 3 die Bemerkung: „merkwürdig sind Silanions Iokaste durch Silber- und Aristonidas' schamrother Athamas durch Eisenbeimischung, da doch Eisen sich sonst mit Kupfer nicht mischen läßt". Um über diese technisch-metallurgische Frage in's Klare zu kommen, legte ich dieselbe meinem Collegen, dem Chemiker Prof. Knop vor, von dem ich folgende Auskunft erhielt: „Das kohlenstoffhaltige Eisen, und solches war ohne Zweifel alles Eisen, das die Alten darstellten, legirt sich mit Kupfer nicht in solchen Verhältnissen, daß die daraus erhaltene Metallmasse beim Rosten vorwaltend Eisenrost gäbe. Nur sehr gut entkohltes Schmiedeeisen läßt sich mit Kupfer legiren; Mischungen, die gleiche Gewichtsmengen Kupfer und Eisen enthalten, hat man hergestellt, aber nur in kleinen Mengen. Diese Legirungen sind nur schwer zu erhalten. Überdies dürfte der Rost von den letzteren grün, nicht gelb ausfallen, worüber allerdings Erfahrungen nicht vorliegen."

36) [S. 204.] Die sehr umfangreiche Litteratur über den Laokoon ist am vollständigsten und genauesten verzeichnet in den Verhandlungen der 16. Versammlung deutscher Philologen u. s. w. in Stuttgart, Stuttgart 1857, S. 165, Note 12. Neueres ist nachgetragen in der Anmerkung zu Nr. 2031 meiner Schriftquellen.

37) [S. 205.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 2036 meiner Schriftquellen.

38) [S. 205.] Ich sage: Kaiser Titus, weil wir ihn wesentlich als solchen kennen; für das Chronologische bemerke ich jedoch, daß man genauer von dem Feldherrn Titus (Titus imperator), dem nachmaligen Kaiser reden müßte, denn als Plinius die betreffende Stelle schrieb, hatte Titus den Thron noch nicht bestiegen, was erst einige Jahre später, bekanntlich im Jahre 79 n. Chr., geschah, kaum zwei Monate vor dem Tode des Plinius bei dem Ausbruch des Vesuv am 24. August. Da aber über die Person dessen, in dessen Palaste oder Hause die Laokoongruppe stand, kein Zweifel sein kann, so glaubte ich im Text die uns geläufige Bezeichnung des Titus als Kaiser gebrauchen zu dürfen.

39) [S. 206.] Vergl. Thiersch, Epochen S. 322, Note 32.

40) [S. 206.] Zu den schon in Welckers Katalog des bonner Gypsmuseums S. 14 und in Feuerbachs Geschichte der griech. Plastik II. S. 190 aufgezählten Fragmenten von Wiederholungen der Laokoongruppe, nämlich: 1.) Bruchstücke von den Beinen des Vaters und von den Schlangen, die Pirro Ligorio erwähnt, 2.) dergleichen von den Armen und Beinen, von denen Flaminio Vacca redet, 3.) früher Farnesischer jetzt in Neapel befindlicher Torso (Brust, Kopf und rechter Arm des Vaters), erwähnt schon bei Winckelmann, Gesch. d. Kunst X. 1, 17 und später mehrfach, zum Theil unter einer andern Benennung (Kapaneus), jetzt abgeb. in der Archaeol. Ztg. v. 1863. Taf. 178. Nr. 3. 4.) ein Kopf im Besitze des Herzogs von Litta zu Lainata bei Mailand, 5.) ein dergleichen im Besitze des Herzogs von Ahremberg in Brüssel, durch Abgüsse verbreitet, zu diesen Fragmenten kommt 6.) ein Kopf, welcher aus der Campana'schen Sammlung in das kais. russ. Museum in St. Petersburg gelangt ist, abgeb. in der Archaeol. Ztg. a. a. O. Nr. 2. Vgl. das. S. 96 ff. Außerdem kommt die ganze Gruppe noch zwei Mal in kleinen Bronzen (einer etwa 8 Zoll und einer etwa 1 Fuß hohen) in Cassel und zwei Mal in Reliefen vor, a.) in Madrid, in Hübners Katalog Nr. 142, vgl. Arch, Ztg. a. a. O. S. 94 f. und b.) im Besitze des Malers Wittmer in Rom, abgeb. in der Archaeol. Ztg. a. a. O. Nr. 1. Das madrider Relief, das Hübner als modern betrachtete, soll sich bei näherer Prüfung als antik, aber jedenfalls spät erweisen, und Gleiches würde besten Falls von dem Wittmer'schen Relief gelten, gegen dessen antiken Ursprung aber sehr erhebliche Zweifel vorhanden sind. Von den casseler Bronzen ist die kleinere ein sehr schlechtes, sicher modernes Machwerk, aber auch die größere und bessere kann trotz ihrer vortrefflichen Patina schwerlich für antik gelten, vgl. Archaeol. Ztg. 1868. S. 60.

41) [S. 206.] Das gilt ganz besonders von dem Ahremberg'schen Kopfe (Anm. 40. Nr. 5), vgl. auch Friederichs, Bausteine Nr. 717; besonders verdächtig macht ihn außer dem Umstande, daß in ihm der Ausdruck des vaticanischen Laokoon überboten, ja übertrieben ist, die scheinbare Kleinigkeit, daß man in seinem geöffneten Munde die unteren Zähne sieht, was kaum bei irgend einer verbürgten Antike der Fall sein dürfte. Ferner hat er eingehauene Augensterne, die hier, wo kein Vorbild von Bronze vorliegt (vgl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1865. S. 47 ff., besonders 52) doch wohl beweisen würden, daß der Kopf aus hadrianischer oder nachhadrianischer Zeit stamme, die aber im Zusammenhange mit anderen Umständen, und da der Kopf für so späte antike Entstehungszeit fast zu gut ist, ein neues Verdachtsmoment gegen die antike Echtheit abgeben. Auch der Campana-petersburger Kopf Nr. 6 ist nicht frei von Verdacht, s. Arch. Ztg. a. a. O. und neben diesen beiden verdient als ein bekanntermaßen modernes Werk die Copie des Laokoonkopfes von Bernini im Palaste Spada alla Regola in Rom nicht vergessen zu werden.

42) [S. 206.] O. Jahn in s. populären Aufsätzen Aus der Alterthumswissenschaft S. 187 scheint an der Originalität des Laokoon zu zweifeln, giebt indessen keine näheren Gründe des Zweifels an.

43) [S. 207.] Die Stelle, welche im Texte den in den palatinischen Kaiserpalästen aufgestellten Kunstwerken angewiesen ist, beruht auf der von Urlichs, Chrest. Plin. p. 387 mit augenscheinlichem Rechte vorgenommenen Umstellungen der §§. 37 und 38 des plinianischen Textes, durch welche zugleich eine der Schwierigkeiten aus der Laokoonfrage hinweggeräumt wird.

44) [S. 208.] Die Erklärung der Worte de consilii sententia von dem Beschlusse oder Befehl des Geheimraths oder Staatsraths des römischen Kaisers ging von Lachmann aus, der sie in der Archaeol. Zeitung von 1845 S. 192 aufstellte. Später auf die inneren Schwierigkei-

ten dieser Erklärung aufmerksam geworden, hat der große Kritiker in derselben Zeitschrift von 1848, S. 237 diese zu umgehen gesucht, indem er dem Worte consilium eine speciellere Bedeutung beilegte und dasselbe anstatt vom Staatsrathe von „einer archaeologischen Verschönerungscommission" erklärt. Bei dieser neuen Erklärung bleiben aber nicht allein die sachlichen Bedenken genau dieselben, wie bei der älteren, sondern es kommen auch noch neue, theils sprachliche, theils sachliche hinzu, erstens nämlich, daß consilium ohne allen weiteren Beisatz niemals eine eigene, nicht ständige, sondern zu bestimmten Zwecke ernannte Commission bedeuten kann, und zweitens, daß das Vorhandengewesensein einer solchen Commission in keiner Weise bezeugt oder auch nur wahrscheinlich ist. Vergl. besonders Welcker Alte Denkmäler 1, S. 336.

45) [S. 208.] Die Belege für die officielle und formelhafte Bedeutung der Worte de consilii sententia sind neuerdings gesammelt von Stephani im Bulletin de la classe historico-philologique de l'Académie impériale de St. Pétersbourg 1849, VI. p. 8 ff.

46) [S. 208.] Siehe die Anmerkung su Nr. 2031 meiner Schriftquellen.

47) [S. 208.] Die einzigen bildlichen Darstellungen des Laokoonmythus außer den in der 40. Anmerkung verzeichneten sind: 1) ein Gemälde im vaticanischen Codex des Vergil, 2 u. 3) zwei Contorniaten mit dem Kopfe des Nero und dem des Vespasian auf dem Avers, der erstere von sehr zweifelhafter Echtheit. Alle drei Darstellungen, welche abgebildet sind in den Verhandlungen der 16. Philologenversammlung (Note 36), S. 168, bieten trotz allen Abweichungen die augenscheinlichsten Reminiscenzen der Gruppe, und Niemand kann auch nur eine derselben für älter als die Gruppe erklären, selbst diejenigen nicht, welche die Gruppe in Rom entstanden denken. Daß die Kaiserköpfe auf den Contorniaten keinen Schluß auf die Zeit der Prägung zulassen, ist ja eine allgemein bekannte Thatsache, vgl. auch Eckhel, Doctrina Numm. vett. 8. p. 310 sqq.

48) [S. 209.] Daß eine Bestellung der Laokoongruppe von Seiten des Geheimraths ohne eine bestimmte äußere Veranlassung undenkbar sei, ist wenigstens von Einem im gegnerischen Heerlager empfunden worden, von Haakh, der in den bereits (Anm. 36) angeführten Verhandll. der 16. Philologenversammlung S. 166 f. eine solche bestimmte, politische Veranlassung nachzuweisen sucht. Jedoch ist dieser Versuch in einem solchen Grade unglücklich ausgefallen, daß es nicht die Mühe lohnt, denselben hier mitzutheilen oder näher zu charakterisiren.

49) [S. 210.] Diese Erklärung stellt unter Anderen ohne nähere Erörterungen O. Jahn in seinen populärenAufsätzen Aus der Alterthumswissenschaft S. 169 auf. Ist es aber, von Anderem abgesehn, denkbar, daß Plinius die Bule von Rhodos ohne alle nähere Bezeichnung als consilium angeführt habe, und zwar mochte er die Notiz sonstwoher oder aus der Inschrift entnehmen?

50) [S. 210.] Möglicherweise beruht Plinius' Ausdruck de consilii sententia fecerunt auf einer nicht ganz geschickten Übersetzung der ihm überlieferten Künstlerinschrift selbst.

51) [S. 211.] Die nächstliegende Analogie bietet wohl Plin. N. H. XXXIV. 55 von Polyklets Astragalizonten: qui sunt in Titi imperatoris atrio; vgl. ferner das. 60 von Pythagoras' Statuen: cuius signa ad aedem Fortunae huiusce diei . . . sunt; 69 von Praxiteles: et signa quae ante Felicitatis aedem fuere; 73 von Baton: Apollinem et Simonem (fecit) qui sunt Romae in Concordiae templo; 89 von Tisikrates: idem fecit Martem et Mercurium qui sunt in Concordiae templo Romae; 90 von Sthennis: Cererem, Jovem, Minervam fecit, qui sunt Romae in Concordiae templo; XXXV. 59 von Polygnot: huius est tabula in porticu Pompei; 66: Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus; 69 von Parrhasios: idem pinxit et Thesea, quae Romae in Capitolio fuit; 74 von Timanthes: pinxit et heroa . . . . quod opus nunc Romae in templo Pacis; 102 von Protogenes: palmam habet tabularum eius Jalysus qui est Romae dicatus in templo Pacis; 114 von Antiphilos: Hesionam pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva qui sunt in schola in Octaviae porticibus und so noch mehre Stellen, während es z. B. von Diogenes von Athen, der in römischer Zeit in Rom arbeitete XXXVI. 38 heißt: Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis und daselbst von einer Reihe von Künstlern, Krateros, Pythodoros u. s. w.: Palatinas domos Caesarum repleverunt probatissimis signis, von Pasiteles das. 40: Jovem fecit in Metelli aede.

52) [S. 213.] Für Sophokles' Tragödie Laokoon vergl. Welckers Griech. Tragödien I. S. 151 ff.

53) [S. 218.] Die Übereinstimmung der Gruppe mit Vergil in Bezug auf das: manibus tendit divellere nodos nahmen unter Anderen an: Visconti Oeuv. div. IV, 141, und Welcker, Alte Denkmäler I, S. 332, und ich bin diesen Männern früher gefolgt in meinen Kunstarchaeol. Vorll. S. 152.

54) [S. 218.] Hettner, Vorschule u. s. w. S. 278.

55) [S. 219.] Vergl. C. Prien: Über die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule, Lübeck 1856, S. 9 u. 10 und Friederichs, Bausteine S. 429, der mit Recht hervorhebt, daß das im Vatican liegende Ergänzungsproject von Michel Angelo den Arm viel stärker gekrümmt zeigt, als die angesetzte Restauration, während das Fragment in Neapel (s. Anm. 40. Nr. 3) den Arm in einer Lage zeigt, welche bedingt, daß er oder die Hand das Hinterhaupt berührt habe.

56) [S. 220.] Noch ungleich deutlicher und in der That ganz unbezweifelbar ist ein Schreien in dem Ahremberg'schen und in dem Berninischen Laokoonkopfe im Palaste Spada (Anm. 40. Nr. 5 u. Anm. 41. a. E.); da aber die Künstler dieser beiden Köpfe nach dem vaticanischen Laokoon gearbeitet haben, so geht aus dem was sie gaben deutlich hervor, was wenigstens sie in dem vaticanischen Laokoon erkannten.

57) [S. 221.] Ob dabei der Augenblick des Ausstoßens etwa des Jammerrufs *Ὤπολλον Ὤπολλον* oder eines anderen, welchen man aus Kassandras Weherufen in Aeschylos' Agamemnon oder aus Sophokles' Philoktet aussuchen möge, oder ob der Augenblick des schluchzenden Einziehns des Athems gemeint sei, wie der Physiolog Henke in seiner Schrift: die Gruppe des Laokoon u. s. w., Leipz. 1862 will, darauf kommt in der That wenig an, nur gegen ein Herabsetzen auf das Seufzen gilt die Erklärung im Text.

58) [S. 223.] Bekanntlich war es Goethes Ansicht, die Gruppe des Laokoon lasse sich als ein außermythisches Kunstwerk, als die Darstellung einer Scene des wirklichen Lebens auffassen.

59) [S. 227.] Wohl zu beachten ist es, daß Phidias an dem Thron seines olympischen Zeus allerdings die Niederlage der Niobiden, nicht aber Niobe selbst darstellte, vergl. Band I, S. 231.

60) [S. 234.] Wenn Friederichs, Bausteine S. 431 schreibt, „übersetzt man diese Worte (de consilii sententia fecerunt) „nach der Entscheidung ihrer Überlegung", so würde der Zusatz etwas ganz Selbstverständliches ausdrücken, was eben darum Niemand einfallen würde hinzuzufügen", so hat er das im Text Entwickelte wohl kaum recht erwogen, denn es sind auch mannigfach andere Verhältnisse unter den drei zusammen arbeitenden Künstlern möglich, als dasjenige gemeinsamer Berathung und wesentlich gleichen Antheils an der Herstellung der Composition. Und grade die volle Gemeinsamkeit der drei Künstler mochte die Künstlerinschrift ausdrücken und eben darauf kann Plinius Ausdruck zurückgehn: quorum nec unus occupat gloriam.

61) [S. 235.] Vergl. K. F. Hermann: Über die Studien der griechischen Künstler S. 34.

62) [S. 237.] Feuerbach, der vaticanische Apollo, S. 339.

63) [S. 237.] Geschichte der griechischen Plastik II, S. 187.

64) [S. 237.] Häckermann, über die Laokoongruppe, Greifsw. 1856. S. 31.

65) [S. 239.] Wenn Friederichs, Bausteine S. 432 diese Verwandtschaft des Laokoon und des Farnesischen Stiers bestreitet, so wird auf dasselbe weiterhin zurückzukommen sein, wenn er aber die Gegensätze in diesen Werken folgendermaßen aufzählt: beim Stier reiches Beiwerk, welches der Gruppe einen malerischen Charakter verleiht, beim Laokoon die größte Sparsamkeit und Beschränkung auf das Nothwendige; während dort die Composition wegen der locker hinzugefügten Antiope nicht völlig befriedigt, greift hier Alles streng und nothwendig in einander; während der Stier als ein Werk einer kühneren aber auch wilderen und regelloseren Phantasie betrachtet werden muß, ist der Laokoon ein Werk der tiefsten Weisheit, der durchdringendsten Berechnung; so kann man solche Sätze, abgesehn davon, ob sie alle richtig sind, doch nur mit Erstaunen als Begründung der Behauptung lesen: der Laokoon stehe dem Geiste der griechischen Kunst viel ferner als der Stier, da man aus diesen Sätzen

eher schließen möchte, der Autor plaidire für eine Entstehung des Laokoon vor dem Stier. Er fügt freilich noch Anderes hinzu: im Stier sei der Augenblick vor der Katastrophe, im Laokoon diese selbst gegeben, dort werde ein psychologisches Interesse an der Angst und andererseits an der Unerbittlichkeit der Betheiligten erregt, hier dagegen sei das körperliche Leiden, das sinnlich Gräßliche mit aller Herbheit als gegenwärtig hingestellt und es gebe kein griechisches Kunstwerk, das auch nur annähernd eine ähnliche Tendenz verriethe, daher mit Recht bemerkt sei, der Laokoon entspreche dem Geschmack eines Volkes, das an wilden Thiergefechten seine Freude hatte. Von den hier hervorgehobenen Unterschieden sind einige richtig angegeben, welche aus der Verschiedenheit des Gegenstandes fließen, den Geist der Werke dagegen kaum berühren; was aber das sinnlich Gräßliche anlangt, das so absolut ungriechisch sein soll, daß es wesentlich die römische Entstehung des Laokoon beweise, so dürfte an das zu erinnern sein, was Brunn gegen Friederichs in dem Streite über die philostratischen Bilder in Betreff der Darstellung des Gräßlichen gesagt hat, s. Brunn, die philostrat. Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt, Lpz. 1861. S. 217 ff. Auch vergleiche man was Friederichs selbst Bausteine S. 383 f. über eine Gruppe der Schindung des Marsyas sagt, welche er als „schwerlich früher entstanden, als in der Periode nach Alexander" bezeichnet.

66) [S. 240.] Ganz so gewiß, wie sie aus folgenden Worten von Urlichs in Fleckeisens Jahrbb. LXIX. S. 384 erscheint: „von Pergamos aus wanderte die Kunst mit den Königen nach Tralles, wo sie mit der rhodischen in viel engere Berührung trat. Die verschiedenen Meister aus dieser Stadt, Tauriskos, Aphrodisios, Periklymenos schließen sich an den Palast des Attalos (Plin. XXXV. 172, Vitruv. II. 8. 9) d. h. Attalos II. u. s. w. an" ganz so gewiß ist die Sache wohl nicht, am wenigsten steht in den von Urlichs angezogenen Quellen Etwas davon, daß die von ihm genannten Künstler für Attalos' Palast gearbeitet haben. Die Bedeutung des von Urlichs angenommenen historischen Verhältnisses wird aber dadurch besonders groß, daß in demselben bestimmte chronologische Daten gegeben sind.

67) [S. 241.] Daß Plinius' Worte XXXVI. 34 parentum hi certamen de se fecerunt, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum so und nicht anders zu erklären seien, darf als feststehend betrachtet werden, vgl. K. F. Hermann, Studien der griech. Künstler S. 47. Anm. 34, Jahn, Archaeol. Ztg. v. 1853. S. 87. Anm. 63, Urlichs, Chrestom. Plin. p. 386.

68) [S. 241.] Die Restaurationen am Farnesischen Stier sind genau verzeichnet bei Welcker, Alte Denkmäler I. S. 365 f., vgl. auch Friederichs, Bausteine S. 318 u. S. 321.

69) [S. 241.] In der Archaeol. Zeitung von 1853. XI. Nr. 56.

70) [S. 243.] Vergl. hierüber den in der vorigen Note angeführten Aufsatz O. Jahns.

71) [S. 251.] Vgl. meine Schriftquellen Nr. 2045—2077.

72) [S. 251.] Vgl. die Anm. zu Nr. 2045 meiner Schriftquellen.

73) [S. 251.] Vgl. Welcker Griech. Götterlehre II. S. 210.

74) [S. 251.] S. meine Schriftquellen Nr. 2074 mit der Anmerkung.

75) [S. 251.] S. über die sicilischen Kunstwerke m. Schriftquellen Nr. 2075—2077.

76) [S. 253.] Apollon Boëdromios, Bronze-Statue im Besitze Sr. Erlaucht des Grafen Sergei Stroganoff, erläutert von L. Stephani. Petersb. 1860.

77) [S. 253.] Der bei der ersten Betrachtung auffallendste Unterschied ist das Fehlen des breiten über den linken Arm des vaticanischen Apollon hangenden Theiles der Chlamys bei dem Stroganoff'schen Apollon; mit allergrößter Wahrscheinlichkeit aber nimmt Brunn in seinem Vortrag über den vaticanischen Apollon in der Würzburger Philologenversammlung (s. Bericht über die Verhandlungen der Vers. deutscher Phil. u. s. w. in W. Leipzig 1869) an, daß diese Verschiedenheit keine ursprüngliche sei, sondern lediglich auf dem Verlust eines Stückes der Chlamys bei der in mehren einzelnen Stücken gegossenen Erzstatue beruhe. Ja man darf behaupten, daß eine Chlamys wie diejenige, welche jetzt der Apollon Stroganoff zeigt, ihrer Form nach unmöglich sei.

78) [S. 253.] Wieseler, welcher durch einen Gedanken des Herzogs von Luynes angeregt in seiner Schrift: Der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere, Götting. 1861 in dem Attribute der linken Hand des Stroganoff'schen Apollon das abgezogene Fell des geschundenen Marsyas erkennen wollte, hat diese Erklärung selbst zurückgezogen in einem 1864 im

XXI. Bande des Philologus veröffentlichen Epilog über den Apollon Stroganoff und den Apollon vom Belvedere.

79) [S. 254.] Das Compositionsmotiv beider Statuen kehrt noch einige Male wieder, ohne daß jedoch das Attribut erhalten wäre; dies ist der Fall bei einer kleinen Bronze im Besitze des Hrn. v. Pulszky in Pest, welche von mir in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1867. Taf. 7 (vgl. S. 148 ff.) veröffentlicht ist und welche wenigstens die erkennbaren Reste einer Aegis zeigt, im Übrigen aber in der Composition der Stroganoff'schen und der vaticanischen Statue mehrfach abweicht. Über die andern Wiederholungen s. den genannten Aufsatz S. 138.

80) [S. 254.] An Stephani, welcher die bezügliche Stelle im Bulletin de l'Acad. de St. Pétersb. 1861. T. IV. Nr. 1 veröffentlichte; s. auch Mercklin in der Baltischen Monatsschrift 1861. S. 19.

81) [S. 256.] Publicirt in Photographie in den Mon. dell' Inst. v. 1867. Taf. 39. 40 mit Text von Kekulé Ann. XXXIX. p. 124 ff., in einer Lithographie von zweifelhaftem Werthe hat ihn Jahn auf Taf. 5 seiner Populären Aufsätze neben dem Kopfe des vaticanischen Apollon abbilden lassen.

82) [S. 256.] So steht Kekulé a. a. O. nach einer unzweifelhaft feinen analytischen Vergleichung beider Köpfe nicht an, dem baseler (Steinhäuser'schen) den unbedingten Vorzug einzuräumen, und Jahn geht in seinen Popul. Aufss. S. 272 so weit, zu behaupten, der baseler Kopf stehe zu dem des vaticanischen Apollon „in einem ähnlichen Verhältniß, wie etwa der der melischen Aphrodite zur capuanischen.“ Andererseits hat Brunn in seinem in der 77. Anmerkung genannten Vortrage S. 5 ff. des Einzelabdrucks dem Kopfe des vaticanischen Apollon eben so unbedingt den Preis zugesprochen.

83) [S. 256.] Die Gründe für diese seit langer Zeit von den Meisten getheilten Ansicht sind am ausführlichsten und feinsten von Brunn in seinem in Anm. 77 genannten Vortrag entwickelt. Friederichs, welcher, Bausteine S. 387 nicht abgeneigt scheint, den baseler Kopf für das Original zu halten, meint, wenn das auch nicht der Fall sei, würde man doch kein Bronzeoriginal annehmen dürfen. Aber wenn er für seine Ansicht weiter Nichts anführt, als daß grade an dem vaticanischen Apollon Goethe die Schönheit und Wirkung des Marmors empfunden habe, und daß das Glänzende und Prächtige der Figur zum großen Theile seine Wirkung verlieren würde, wenn dieselbe in Erz ausgeführt wäre, so besagt dies offenbar sehr wenig.

84) [S. 257.] Vergl. auch Wieseler im Philol. XXI. S. 252 f. mit den zugehörigen Anmerkungen.

85) [S. 258.] Hier zu unterscheiden, wie Wieseler (a. a. O.) will, welcher den Stroganoff'schen Apollon auf das Original der Perserniederlage, den vaticanischen auf dasjenige nach der Gallierniederlage zurückführen möchte, ist sehr mißlich; vgl. auch Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867. S. 147.

86) [S. 258.] Gezwungen, mich im Folgenden kurz zu fassen, muß ich auf meinne in der vorigen Note angeführten Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867. S. 121 ff. verweisen und diejenigen, welche sich ein Urteil über die hier vorzutragende These bilden wollen, dringend bitten, meine dort gegebene nähere Begründung zu prüfen, während ich die jenem Aufsatz beigegebene mißlungene Tafel durch die bessere Zeichnung der Fig. 103 ersetzt zu sehn wünschte.

87) [S. 260.] Gegenüber denen, welche, wie u. A. Brunn in seinem in Anm. 77 angeführten Vortrage, Friederichs, Bausteine S. 387 den Apollon als activ schreitend auffassen, glaube ich mich auf die vortreffliche und feine Analyse der Bewegung der Statue bei Stephani, Apollon Boëdromios S. 21 ff., besonders S. 23 berufen zu dürfen.

88) [S. 261.] Der Kopf der Athena müßte etwas weiter nach ihrer linken Schulter gewendet sein, s. Ann. d. Inst. 1864. p. 235.

89) [S. 262.] Vgl. A. Michaelis in den Ann. d. Inst. XXX. (1858) p. 320 ff. und über das berliner Exemplar Friederichs, Bausteine S. 383 f.

90) [S. 262.] Abgeb. u. A. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 154. a.; vergl. Friederichs a. a. O. S. 384 mit der Anmerkung.

91) [S. 262.] Abgeb. u. A. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 149. Vgl. für neuere Litteratur Friederichs, Bausteine S. 404 f.

92) [S. 263.] Vgl. Welcker, Alte Denkmäler I. S. 374.

93) [S. 263.] Vgl. meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861. S. 251 ff., für die kunstgeschichtliche Datirung besonders S. 286 ff. und s. d. Abbildung das. Taf. V. A.

SECHSTES BUCH.

DIE ZEIT DER ZWEITEN NACHBLÜTHE DER GRIECHISCHEN KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT.

Von um Ol. 156 (A. U. C. 600.) bis zur Zeit Hadrians (um 150 n. Chr. Geb.)

EINLEITUNG.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen im fünften Buche im Ganzen überblicken, so treten uns aus denselben zwei bedeutungsschwere Thatsachen mit ganz besonderer Klarheit entgegen. Die erstere dieser Thatsachen ist die, daß die griechische Plastik in der vorigen Periode die Grenzen ihres originalen Schaffens erreicht hat. Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Gallierschlachten, die rhodischen Gruppen des Laokoon und der Strafe Dirkes und die delphische Gruppe des Apollon mit Artemis und Athena, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vorangegangenen Epochen, bereits eine Abweichung der Kunst von ihren höchsten und reinsten Prinzipien bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluß der fortschreitenden Entwickelung. Denn während sie Früheres überbietend zum Theil wenigstens ein Neues, bis dahin Unerhörtes in die Plastik einführten, konnten sie selbst in keiner Weise mehr überboten werden, jeder Versuch hierzu, sofern wir uns einen solchen überhaupt denken können, würde gradezu eine Ausartung der Kunst gewesen sein.

Die zweite wichtige Thatsache ist die, daß diese hervorragenden Leistungen und Schöpfungen vereinzelt und örtlich beschränkt dastehn. Allerdings ragen auch in den früheren Perioden die Werke der großen Meister über alles gleichzeitig Geschaffene weit hinaus, allerdings finden wir auch in den früheren Perioden, daß einzelne Orte, Athen, Argos und Sikyon die überwiegend bedeutenden und glänzenden Pflegestätten der Kunst darstellten; allein die bedeutende Zahl tüchtiger und gediegener Künstler aus fast allen griechischen Staaten, welche sich den ersten Meistern als Genossen und Schüler im engeren oder weiteren Sinne anschlossen, und die Förderung, welche die bildende Kunst fast ohne Ausnahme in allen Städten und Landschaften fand, in denen Griechen wohnten, zeigt uns, daß die Anstöße, welche von den genannten Mittelpunkten ausgingen, sich allseitig und im weitesten Umfange fortpflanzten, während das Studium der Monumente selbst, nicht allein der großen und öffentlichen, nicht allein der Werke hervorragender und namhafter Künstler, sondern auch der unscheinbaren Hervorbringungen unbekannter Handwerker uns beweist, daß in der Zeit von den Perserkriegen bis auf die Diadochen Alexanders fast das ganze Griechenland an der Entwickelung seiner plastischen Kunst selbstthätig theilnahm. Im Gegensatze hierzu zeigte sich, daß

in der Periode des Hellenismus kein Ort, außer Pergamos und Rhodos, ein selbständiges Kunstleben der Art aufzuweisen hat, daß von ihm eine neue Entwickelung hätte ausgehn können; daß selbst die glänzenden Monarchieen der Diadochen Alexanders nicht im Stande waren, die Kunst durch die Darbietung der überschwänglichsten Mittel zu neuer und originaler Production zu treiben, und daß, mögen wir an den Fortgang der Kunstübung auch in weiterem Umfange als in dem sie überliefert und bezeugt ist, ja im größten Maße glauben, diese Kunstübung höchstens auf einigen Punkten und ausnahmsweise im Stande oder geneigt war, den wirklichen Fortschritten der Entwicklung in der pergamenischen und rhodischen Kunst folgend die neuen Errungenschaften dieser Schulen zu verallgemeinern, im Übrigen aber sich genügen ließ, vervielfältigend, nachahmend, reproducirend mit der Erbschaft aus der höchsten Blüthezeit zu schalten und zu walten. Es wurde in der Einleitung zum fünften Buche behauptet und in den Capiteln dieses Buches nachgewiesen, daß Plinius' Wort, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört, auf die organische Fortentwickelung der Kunst bezogen, im Großen und Ganzen zu Recht bestehe; hier ist hinzuzufügen, daß zu einer neuen wenn auch nur relativen Erhebung der Kunst ein neuer und zwar ein von außen kommender Anstoß nöthig war. Denn wenn wir uns die schon früher charakterisirte Lage des griechischen Volkes in der Periode des Hellenismus und um die Zeit, von der jetzt die Rede ist, vergegenwärtigen, so werden wir ohne Mühe gewahr werden, daß dieser neue Anstoß zur Erhebung der Kunst in der That nicht vom griechischen Volke selbst ausgehn konnte. Nirgend im Leben der griechischen Nation, weder im öffentlichen noch im privaten, weder in der Politik noch in der Religion noch in der Litteratur finden sich die Elemente, welche eine neue Entwickelung der Kunst sei es bedingen, sei es auch nur ermöglichen; Griechenland erscheint uns in der Zeit, welche seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Roms vorherging, in jeder Hinsicht alternd, siech, heruntergekommen. Sollte demnach die griechische Plastik einen Impuls zu erneuter Thätigkeit erhalten, so mußte dieser von einer andern Seite kommen, und er kam von außen und wurde gegeben durch Griechenlands Unterwerfung unter Rom, durch welche griechische Bildung und griechische Litteratur in Rom einzog und sich dort einbürgerte.

Bevor in einer Skizze nachgewiesen wird, wie dies geschah, und welches die Folgen dieses äußerlichen Anstoßes für die neuen Leistungen der griechischen Plastik waren, soll nicht vergessen werden zu bemerken, daß Plinius, obwohl er den inneren Grund nicht angiebt, dennoch mit seiner Bemerkung, die Kunst habe sich um die 156. Olympiade neuerlich erhoben, den Zeitpunkt richtig bezeichnet, in welchem sie den neuen Anstoß von Rom aus empfing. Es zeigt sich nämlich und ist besonders von Brunn (Künstlergeschichte I. S. 538 f.) mit Recht hervorgehoben werden, daß die Künstler der 156. Olympiade, von deren Auftreten Plinius den neuen Aufschwung datirt, und die er im Verhältniß zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler nennt, wenigstens zum Theil im Dienste des Metellus Macedonicus in Rom arbeiteten, desselben Mannes, der auch zu seinen Bauten in Rom den ersten namhaften griechischen Architekten, von dem wir dies wissen, den Hermodoros, berief. Mit Wahrscheinlichkeit vermuthet Brunn, daß Plinius in seinen Quellen das Jahr 600 der Stadt Rom, welches dem zweiten Jahre der 156. Olympiade (154 v. u. Z.) entspricht,

als den Zeitpunkt angegeben fand, in welchem die griechische Kunst in Rom vorwiegenden Einfluß gewann, und daß die Künstler, welche Plinius aus der mit Ol. 156 beginnenden Epoche anführt, eben diejenigen seien, welche diesen Einfluß vornehmlich geltend machten. Von diesem Zeitpunkte an bildet also Rom den Boden, auf welchem die griechische Kunst die Stätte ihres Nachlebens findet, und Roms Schutz und Pflege ist es, der wir die überwiegende Mehrzahl der unsere Museen füllenden Werke der griechischen Plastik verdanken.

Um die Art dieses Schutzes und dieser Pflege der griechischen Kunst in Rom würdigen und deren Consequenzen berechnen und verstehn zu lernen, muß man sich zu vergegenwärtigen suchen, wie die römische Liebhaberei der griechischen Kunst entstand und welche Stellung sie der Kunstübung in Rom anwies.

Die Geschichte des Einflusses der griechischen Kunst auf die Kunstübung der italischen Stämme seit jener Zeit, wo unseres Wissens mit Demaratos von Korinth die ersten griechischen Künstler nach Italien übersiedelten (Band 1, S. 67), ist noch nicht geschrieben, obgleich die Materialien für deren Erforschung bereits ansehnlich angewachsen und noch neuerlich durch bedeutungsvolle Funde in Etrurien vermehrt worden sind. Für die ältere Geschichte der unmittelbaren und mittelbaren Einwirkungen der griechischen Kunst auf die original römische dagegen besitzen wir bisher nur wenige Anhaltepunkte [1]) von obendrein nicht durchaus unzweifelhafter Sicherheit, und es ist unmöglich vorherzusehn, ob wir jemals in den Besitz genügender Unterlagen gelangen werden, um die Geschichte des allmählich wachsenden Einflusses der griechischen Kunst auf die römische in weiterem Umfange, namentlich mit Rücksicht auf die Chronologie und mit weiterer Rücksicht auf das Verhältniß zur Geschichte der Einbürgerung der griechischen Litteratur in Rom festzustellen. Wie es sich hiermit aber auch verhalten haben möge, als sicher dürfen wir die im Vorhergehenden erwähnte und auch von Plinius berührte Thatsache betrachten, daß das Bekanntwerden der Römer mit der griechischen Kunst in größerem Umfange um die Mitte des sechsten Jahrhunderts der Stadt (am Ende des dritten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung) beginnt, daß der Anfang der unbedingten Herrschaft der griechischen Kunst in Rom diesem Zeitpunkt um etwa ein halbes Jahrhundert folgt und in runder Summe in das Jahr 600 der Stadt (also um 150 v. u. Z.) fällt, und endlich, daß sowohl jenes Bekanntwerden nebst seinen Consequenzen wie auch die endliche Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom eine Folge ist der Unterwerfung Griechenlands unter römische Obmacht und der Plünderung griechischer Städte durch römische Feldherrn, Beamte und Private, durch welche griechische Kunstwerke in immer wachsender Menge nach Rom versetzt wurden. Da dies sich so verhält, so werden wir uns die Geschichte der Plünderung griechischer Städte und der Verpflanzung griechischer Kunstwerke nach Rom, wenngleich nur in einer gedrängten Übersicht, vergegenwärtigen müssen [2]).

Den Reigen derjenigen Feldherrn, welche aus eroberten griechischen Städten Kunstwerke in größerer Zahl nach Rom entführten und den Römern Geschmack an derartiger Beute beibrachten, eröffnet Marcellus, welcher nach der Eroberung von Syrakus im Jahre 542 Roms (212 v. u. Z.) der Stadt ihre meisten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde wegnahm, dieselben in seinem Triumphzuge aufführte und mit ihnen besonders den von ihm geweihten

Tempel des Honos und der Virtus (der Ehre und Tapferkeit) am capenischen Thore schmückte, während man auch an anderen Stellen der Stadt Kunstwerke aus dieser Beute fand. Leider erfahren wir über die von Marcellus nach Rom gebrachten Bildwerke Nichts im Einzelnen, und da Syrakus auch nach dieser Plünderung noch im Besitze nicht unbeträchtlicher Kunstschätze blieb, läßt sich auch nicht einmal vermuthungsweise bestimmen, welche und welcher Art die von Marcellus geraubten Werke gewesen sind. Eben so wenig vermögen wir anzugeben, was und wie Vieles an Kunstwerken aus dem im zweiten punischen Kriege von Q. Fulvius Flaccus zerstörten Capua nach Rom gelangte, und wissen nur, daß dem Collegium der Pontifices das Recht ertheilt wurde, nach Willkür mit den Denkmälern dieser wie der anderen campanischen Städte zu schalten. Genauer sind unsere Nachrichten über die Kunstbeute, welche Fabius Maximus bei der Eroberung Tarents im Jahre 544 Roms (210 v. u. Z.) machte; denn wir erfahren nicht nur, daß diese Beute fast eben so reich war wie die syrakusische des Marcellus, sondern wir können auch feststellen, daß der in Tarent aufgestellte Koloß des Herakles von Lysippos (oben S. 92 f.) durch Fabius Maximus nach Rom gelangte. Den ersten Erwerb von Kunstwerken aus dem Mutterlande Griechenland machte T. Quinctius Flamininus wesentlich aus der Beute, welche er dem bei Kynoskephalae im Jahre 557 Roms (197 v. u. Z.) geschlagenen Philippos von Makedonien abnahm, und welche durch früheren Kunstraub aus verschiedenen griechischen Städten von Philippos zusammengehäuft war. Ein vollständiges Verzeichniß der von Flamininus in seinem Triumphe aufgeführten Kunstwerke fehlt uns, selbst über besonders hervorragende besitzen wir leider keine Angaben, aber für den Umfang des Kunsterwerbes der Römer bei dieser Gelegenheit giebt es uns einen Maßstab, wenn wir erfahren, daß Flamininus' Triumpheinzug in Rom drei Tage dauerte, an deren erstem die Statuen von Erz und Marmor hereingeschafft wurden, während der zweite außer für mancherlei andere Kostbarkeiten für Vasen mit Reliefen und andere Kunstwerke geringeren Umfangs bestimmt war. Noch ungleich reicher an Kunstschätzen war jedoch der Triumphzug, welchen M. Fulvius Nobilior nach Unterwerfung der mit Antiochos von Syrien gegen die Römer verbunden gewesenen Aetoler im Jahre 565 Roms (189 v. u. Z.) feierte und welchen er ganz besonders mit den in Ambrakia, der früheren Residenz des Königs Pyrrhos von Epeiros, weggenommenen, aber auch mit sonsther erworbenen Kunstwerken ausstattete. In Beziehung auf diesen Triumph des Fulvius Nobilior wird uns die Zahl der nach Rom gebrachten Statuen angegeben, und wir finden, daß ihrer nicht weniger als 285 eherne und 230 marmorne waren. Einzeln genannt werden uns unter diesen Statuen Musen von Erz, welche Fulvius in den von ihm erbauten Tempel des Hercules weihte, deren Meister wir aber nicht kennen; daneben erfahren wir, was hervorgehoben zu werden verdient, daß Fulvius Künstler aus Griechenland nach Rom brachte, um die Einrichtungen zu den Festen bei seinem Triumph zu besorgen. In dasselbe Jahr fiel der Triumph des L. Cornelius Scipio nach dem Siege über Antiochos bei Magnesia, der deswegen besonders erwähnt zu werden verdient, weil er von den Alten unter den Triumphen hervorgehoben wird, durch welche der Geschmack der Römer an griechischen Kunstwerken geweckt wurde. Nach einer etwas längeren Pause folgte sodann im Jahre 586 Roms (168 v. u. Z.) der Triumph des Paullus Aemilius

nach der Besiegung des Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Von den bei dieser Gelegenheit nach Rom geschafften griechischen Kunstwerken kennen wir nur eines namentlich, eine Athene des Phidias, welche Paullus Aemilius neben dem Tempel der Fortuna weihte (Band I, S. 228), dagegen können wir uns von der überschwänglichen Fülle dieses Erwerbes eine Vorstellung nach der Angabe machen, daß auch dieser Triumphzug drei Tage in Anspruch nahm, deren erster für den Aufzug von 250 Wagen mit Statuen und Gemälden kaum ausreichte. Der wieder nach einer etwas längeren Pause im Jahre 606 Roms (148 v. u. Z.) folgende Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos verdient besonders deshalb erwähnt zu werden, weil wir wissen, daß durch ihn die große Reitergruppe der Helden am Granikos von Lysippos (oben S. 95) aus Dion in Makedonien nach Rom kam. Zwei Jahre später, nachdem Makedonien zur römischen Provinz geworden war, im Jahre 608 Roms (146 v. u. Z. Ol. 158, 3) folgte die Einnahme Korinths durch Mummius und die Einverleibung von ganz Griechenland als Provinz Achaia in das römische Reich. Die Rohheit, mit der Mummius und seine Soldaten bei Korinths Einnahme gegen die erbeuteten Kunstwerke verfuhren, ist zu bekannt als daß hier von derselben erzählt werden müßte, auch interessirt uns weniger die Geschichte der Zerstörung griechischer Kunstwerke als diejenige ihrer Überführung nach Rom. In Beziehung auf die letztere sei deshalb nur bemerkt, daß nach Mummius' Plünderung in dem reichen und üppigen Korinth kaum andere als die Werke des alten Stils zurückblieben, für welche damals die Liebhaberei in Rom noch nicht erwacht gewesen zu sein scheint, obwohl es wahrscheinlich ist, daß schon unter der ambrakischen Beute des Fulvius Nobilior sich Werke der alten kretischen Meister Dipoinos und Skyllis (Band I, S. 75 f.) befunden haben. Wenn aber Strabon angiebt, daß durch die Einnahme Korinths die meisten und besten griechischen Kunstwerke nach Rom kamen, so gewinnen wir dadurch einen wenigstens ungefähren Maßstab für den Reichthum der Beute des Mummius.

Nachdem die Erzählung von dem griechischen Kunsterwerb Roms bis auf diesen Punkt fortgeführt ist, welcher mit dem Zeitraum wesentlich zusammenfällt, in welchem die in diesem sechsten Buche zu betrachtende Periode der griechischen Kunst, die Periode ihres Nachlebens in Rom und unter römischer Herrschaft beginnt, und nachdem uns die mitgetheilten Nachrichten über den Umfang der Beute gezeigt haben, daß schon damals die Zahl der in Rom angehäuften griechischen Kunstwerke etliche Tausende betragen haben muß, eine hinreichende Menge um nicht allein den Kunstgeschmack zu wecken, wenn er überhaupt zu wecken war, sondern auch, um demselben einen festen Halt und eine bestimmte Richtung zu geben, wird die Geschichte der ferneren Kunstplünderungen in Griechenland noch summarischer behandelt werden dürfen, als bisher, so daß nur die hauptsächlichsten Thatsachen hervorgehoben werden und auf die Zeitpunkte sei es besonders massenhafter, sei es besonders hervorragender und maßgebender Erwerbungen hingewiesen wird. Unerwähnt darf hierbei nicht bleiben, daß einerseits, während die Römer in der früheren Zeit ihrer griechischen Kunstplünderung sich gescheut hatten, Heiligthümer zu verletzen und geweihete Cultbilder wegzunehmen, diese Rücksicht im Verlaufe der Zeit mehr und mehr aus den Augen gesetzt und Alles weggenommen wurde, was gefiel und bewegbar erschien, und daß andererseits, während in der

früheren Zeit die Erwerbungen von Kunstwerken ausschließlich mit der Eroberung griechischer Städte in Zusammenhang standen, den siegreichen Feldherren zufielen und von diesen zum öffentlichen Schmuck der Stadt Rom und neuerrichteter öffentlicher Bauten verwendet wurden, von der Zeit an, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, und zwar in wachsendem Verhältniß auch die römischen Beamten in den unterworfenen Ländern und römische Privatpersonen Kunstwerke durch Raub oder Kauf an sich brachten. Hierfür ist der von Cicero wegen seiner Räubereien angegriffene Verres das bekannteste aber keineswegs einzige Beispiel. Von dieser Zeit an wurden auch die, sei es durch Gewalt oder Kauf von Einzelnen erworbenen Kunstschätze in zunehmendem und bald überwiegendem Verhältniß als Privateigenthum betrachtet und zum Schmucke der Wohnhäuser, Villen und Paläste der Privaten verwendet. Dies ist deshalb von nicht geringer Bedeutung, weil sich die Kunstliebhaberei und das Streben nach Kunstkennerschaft in der Regel an dem eigenen Besitze rascher und nachhaltiger zu entzünden pflegt, als an öffentlich ausgestellten Monumenten; auf dies Erwachen einer intensiven Kunstliebhaberei aber und des mit ihr in Verbindung stehenden Studiums, des Strebens nach Kennerschaft oder den Beginn einer wirklichen Kennerschaft in Rom kommt es für die Erklärung der Stellung, welche die griechische Kunst in Rom in der jetzt zu schildernden Periode einnahm, sehr wesentlich an.

Wenden wir aber, bevor wir auf diesen Punkt näher eingehn, noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Wachsthums des römischen Kunstbesitzes zurück, so erscheinen in derselben bis auf die römische Kaiserzeit als die wichtigsten Daten zuerst die attalische Erbschaft Roms im Jahre 621 Roms Ol. 161. 3. (133 v. u. Z.), durch welche außer mannigfaltigen Kostbarkeiten wahrscheinlich auch Kunstwerke, vielleicht die Elfenbeinthüren nach Rom kamen, die später den palatinischen Apollotempel schmückten, und möglicherweise ebenfalls die Schlachtgruppen, zu denen die Gallierdarstellungen gehörten, die uns im ersten Capitel des fünften Buches beschäftigt haben. Ein späterer Erwerb dieser Schätze ist freilich ebensowohl möglich. Von gewaltsamen Aneignungen von Kunstwerken fehlen uns für die nächsten Zeiten die genaueren Angaben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, daß Sullas Eroberung Athens und seine Plünderung der Tempelschätze von Delphi, Olympia und Epidauros im zweiten mithradatischen Kriege im Jahre 668 Roms (86 v. u. Z.), obwohl uns Einzelangaben über die von Sulla erbeuteten Kunstwerke fehlen, deren eine nicht geringe Zahl nach Rom versetzte. Zugleich ist Sullas Feldzug in Asien gegen Mithradates deshalb wichtig, weil nach ausdrücklichem Zeugniß bei dem Aufenthalte in Kleinasien die Erkenntniß des Werthes kostbarer Kunstwerke und der Geschmack an solchen, verbunden mit der Sucht, sie zu besitzen, in die Legionen in ihrer Gesammtheit und in den gemeinen Mann kam, so daß seitdem das Plünderungssystem der Einzelnen und das Streben nach Privatbesitz von Kunstwerken beginnt. Unter den Sculpturen, welche Lucullus im dritten Kriege gegen Mithradates erwarb und im Jahre 686 Roms (68 v. u. Z.) im Triumphe aufführte, werden uns dagegen die Statue des Autolykos von Sthennis (oben S. 67) aus Sinope und diejenige des Apollon von Kalamis (Bd. I. S. 193) aus Apollonia am Pontos besonders angeführt, während durch Pompeius' endlichen Sieg über Mithradates im Jahre 693 Roms (61 v. u. Z.) besonders geschnittene Steine, Bilder aus Gold

und andere Kostbarkeiten, von berühmten plastischen Werken aber auch ein Herakles des Myron (Bd. I. S. 186) nach Rom kam.

Von den römischen Kaisern sind es besonders drei, durch welche und unter denen der Vorrath griechischer Kunstwerke in Rom ansehnlich vermehrt wurde, Augustus, Caligula und Nero. Es ist hier nicht der Ort, von den umfangreichen Bauten der Kaiser, namentlich des Augustus und Nero zu reden, welche uns auch hier zunächst nur als die Aufstellungsorte griechischer Kunstwerke der älteren Zeit interessiren könnten; ohne daß deshalb auf diese Aufstellungsorte eingegangen und die Liste der Werke namhafter Künstler, welche sich von dem Zuwachs des Denkmälerschatzes in Rom unter Augustus herstellen läßt, vollständig mitgetheilt wird, möge es eine Vorstellung von der Fülle dieses Schatzes erwecken, wenn nur die bedeutendsten Bildwerke, die unter Augustus nach Rom kamen, hervorgehoben werden. Ein flüchtiger Blick auf das Mitzutheilende zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Monumente aus der zweiten Blütheperiode der griechischen Plastik, jedoch fehlt es weder an Werken der früheren noch an solchen der späteren Zeit. Von archaischen Sculpturen sind vor allen die Werke der alten Meister von Chios, Bupalos und Athenis (Bd. I, S. 74) zu nennen, mit denen nach Plinius „alle Bauten“ des Augustus, namentlich aber der Giebel des palatinischen Apollotempels geschmückt waren; ihnen zunächst verdient ein Athenebild des Endoios (Bd. I, S. 114) Erwähnung, das Augustus aus dem tegeatischen Tempel der Athena Alea wegnahm. Daran mögen sich die Statuen der Dioskuren von Hegias, dem Lehrer des Phidias (Bd. I, S. 115) reihen, und an diese eine Zeusstatue Myrons und vier eherne Stiere desselben Meisters (Bd. I, S. 186). Von Werken aus der ersten großen Blüthezeit der Kunst können wir nur eine in den Bauten der Octavia aufgestellte Aphrodite des Phidias (Bd. I, S. 233) nachweisen, doch möge nicht vergessen werden, daß andere Monumente dieser Zeit bereits vor der augusteïschen Epoche in Rom sich befanden. Ganz besonders reichlich und ansehnlich ist die skopasisch-praxitelische Zeit vertreten, denn außer der Gruppe der Niobe, welche Cn. Sosius nach Rom in oder an den von ihm erbauten Apollotempel versetzte, wird wahrscheinlich ebenfalls unter Augustus die große Achilleusgruppe von Skopas durch Cn. Domitius nach Rom gekommen sein, während Augustus selbst dieses Meisters Apollon Kitharoedos unter dem Namen Apollo Palatinus weihte (oben S. 19), und Pollio Asinius in seiner reichen Sammlung dessen Kanephoren (oben S. 14) besaß, während der Areskoloß und die nackte Aphrodite (oben S. 15 f.) schon seit dem Jahre 136 v. u. Z. durch Brutus Gallaecus sich in Rom befanden. Praxiteles ist durch eine Erosstatue und durch die Gruppe der Silene, Maenaden-Thyaden und Karyatiden (oben S. 28) vertreten, sein Sohn Kephisodotos durch seine Leto, Aphrodite, Artemis und seinen Asklepios (oben S. 78), sein Schüler Papylos (oben S. 79) durch seinen Zeus Xenios. Unter den Genossen des Skopas steht voran Leochares, dessen donnernder Zeus (oben S. 63) auf dem Capitol geweiht war, ihm folgt Timotheos, von dem eine Artemis im palatinischen Apollotempel neben dem Apollon des Skopas und der Leto des Kephisodotos stand. Unter Übergehung mancher anderen minder bekannten Künstler dieser Zeit sei nur noch Euphranor hervorgehoben, dessen Leto (oben S. 82) den Concordientempel schmückte, dann Sthennis, von dem sich in demselben Tempel die Gruppe des Zeus mit Demeter und Athena (oben S. 67) befand, Lysippos, dessen Apoxyomenos

(oben S. 106 Fig. 91) Marcus Agrippa öffentlich aufstellte, und sein Schüler Eutychides, dessen Dionysos (oben S. 117) sich unter den Monumenten des Pollio Asinius befand. Unter diesen war dann endlich als vielleicht das jüngste plastische Werk früherer Zeit und als Vertreterin der zuletzt besprochenen Periode der griechischen Plastik die Gruppe des Farnesischen Stieres aufgestellt.

Während wir über den Zuwachs der Monumente in Rom unter Augustus, wie das vorstehende absichtlich nur die Spitzen berührende Verzeichniß beweist, Manches im Einzelnen wissen, so sind wir dagegen über die Vermehrung des griechischen Denkmälerschatzes durch Caligula und Nero nur ganz im Allgemeinen unterrichtet. Caligula, der übrigens in Rom selbst in barbarischer Weise gegen griechische Statuen verfuhr, indem er ihnen die Köpfe abschlagen und durch sein eigenes Porträt ersetzen ließ, sandte den Memmius Regulus nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten nach Rom zu führen, und wenngleich wir nur erfahren, daß der Abgesandte in der That eine große Menge plastischer Werke nach Rom abgehn ließ, die der Kaiser in seine Villen vertheilte, so läßt uns doch die Nachricht, daß sich unter diesen Praxiteles' thespischer Eros befand, und die andere, daß man selbst den, freilich als unausführbar aufgegebenen, Versuch machte, den olympischen Zeus des Phidias zu rauben, ahnen, wie Vorzügliches damals nach Rom gekommen sein mag. Ähnliches wie von Caligula erfahren wir von Nero, der ebenfalls Vieles zerstörte, theils durch den großen Brand Roms, theils in einem Anfall lächerlicher Eifersucht gegen frühere Sieger in den großen Spielen Griechenlands, in welchem er eine Menge Ehrenstatuen zerschlagen ließ, der aber in ähnlicher Weise wie Caligula durch Abgesandte, Akratos und Secundus Carinus, in den Städten Griechenlands und Kleinasiens Kunstwerke in Masse wegnehmen ließ, welche er zur Ausschmückung seiner Neubauten, namentlich seines „goldenen Hauses“ verwandte. Einen Maßstab für die Zahl der durch Nero nach Rom versetzten Kunstwerke giebt, um Anderes zu übergehn, die Nachricht, daß er allein aus Delphi 500 eherne Götterbilder und Siegerstatuen wegnehmen ließ.

Doch genug dieser Notizen über die in Rom aufgehäuften Kunstschätze, die selbst nicht so weit, wie es geschehn ist, im Einzelnen mitgetheilt worden wären, wenn nicht einige Kenntniß der in Rom hauptsächlich vertretenen kunstgeschichtlichen Epochen zur vollen Würdigung der Betrachtungen erforderlich schiene, in die jetzt einzutreten ist. Es handelt sich nämlich um die Fragen, welches zunächst für Rom und welches in weiterer Consequenz für die in Rom und für Rom thätige griechische Kunst die Folgen dieser massenhaften Verpflanzung der griechischen Kunstwerke in die Welthauptstadt waren.

Die voran zu nennende Folge für Rom war das Erwachen der Liebhaberei an Kunst und Kunstwerken. Diese bald nach den ersten großen Erwerbungen erwachende, mit dem Wachsen der Kunstschätze zunehmende, schon in verhältnißmäßig früher Zeit nicht auf die hervorragend Gebildeten beschränkte, sondern tief in alle Schichten des römischen Volkes eingedrungene, vielfach sehr lebhafte Kunstliebhaberei der Römer ist eine so unzweifelhaft theils durch zahlreiche Schriftstellen, theils durch das Vorhandensein der unzählbaren Kunstwerke in Rom beglaubigte Thatsache, daß sie selbst derjenige nicht läugnen kann, der sie einzig aus der Ostentation pecuniärer Allmacht oder der Alterthümelei ableitet und das

Vorhandengewesensein eines tiefer gehenden Kunstsinns im römischen Volke läugnet. Zweifelhaft kann nur scheinen, ob diese lebhafte, hie und da zum Enthusiasmus gesteigerte Kunstliebhaberei erst durch den Besitz der griechischen Kunstwerke geweckt worden sei, oder ob sie das Streben nach deren Erwerb und diesen Erwerb selbst veranlaßt habe; bei näherer Einsicht aber in die Berichte der Alten über die Geschichte eben dieser Ansammlung der Kunstwerke stellt sich heraus, daß Beides Hand in Hand ging, daß jedoch die frühesten Erwerbungen von Kunstwerken sich nicht aus einer bestehenden Kunstliebhaberei ableiten lassen, sondern daß sie zunächst Besitzergreifung feindlichen Eigenthums waren und der thatsächliche Anlaß der Entzündung der Liebhaberei wurden, welche dann wiederum ihrerseits die Lust am Besitz und das Verlangen nach dem Besitze von Kunstwerken und aus diesem heraus neue Erwerbungen veranlaßte, wie dies im Vorhergehenden bereits angedeutet worden ist. Wenngleich man also auch nicht geneigt sein mag, dem römischen Volk einen angeborenen, ursprünglichen Kunstsinn zuzusprechen, wobei man mit verschiedenen Thatsachen in Widerspruch treten würde, so wird man doch unbedenklich behaupten dürfen, daß in den Zeiten, in denen die griechischen Kunstwerke sich in Rom sammelten, sich an diesen neben der Liebhaberei, die auf der bloßen Lust am Besitz beruhen kann, ein wirklicher und nicht verächtlicher Kunstsinn ausgebildet habe. Es ist dies besonders in einer vortrefflichen Arbeit C. F. Hermanns über dies Thema [3]), in der schwerlich ein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist, ausführlich dargethan. Auf diese Arbeit ist denn auch in Betreff mannigfaltigen und interessanten Details zu verweisen, während hier das Verhalten der Römer gegenüber den griechischen Kunstwerken nur in allgemeineren Zügen charakterisirt werden kann.

Zunächst wird es nicht überflüssig sein, die hohe Steigerung der Liebhaberei für Kunstwerke und daneben die ausgezeichnete Schätzung derselben in einigen charakteristischen Beispielen nachzuweisen. Von der Ausdehnung, ja von der Allgemeinheit des Sammeleifers braucht kaum die Rede zu sein, denn dieselbe darf als eine allgemein bekannte und anerkannte Thatsache gelten; nur im Vorbeigehn mögen auch die zum Theil enormen Preise erwähnt werden, welche reiche Liebhaber für griechische Kunstwerke bezahlten, und die wenigstens das Eine beweisen, daß man es in Rom nicht scheute, seiner Kunstliebhaberei auch Opfer zu bringen; mit desto größerem Nachdruck aber muß auf die Werthschätzung der Kunstwerke hingewiesen werden. Für hohe Würdigung von Seiten des Staates ist es ein gewiß nicht geringes Zeugniß, daß die Aufseher über öffentlich aufgestellte Kunstwerke für dieselben mit dem Leben bürgen mußten. Dies wird uns z. B. in Betreff eines ehernen, eine Wunde beleckenden und mit höchster Naturtreue dargestellten Hundes überliefert, welcher in der Cella des Junotempels auf dem Capitol aufbewahrt wurde, und Gleiches gilt von zwei Erzgruppen unbekannter griechischer Meister, welche in der Saepta des Campus Martius standen und Cheiron mit Achilleus und Pan mit Olympos darstellten. Was Einzelnes anlangt, so sind Beispiele genug bekannt, daß sich Besitzer von Kunstwerken von ihren geliebten Schätzen nie trennten und sie selbst auf Feldzügen mit sich nahmen, so M. Brutus, Caesars Mörder, eine Knabenstatue von Strongylion, so C. Cestius eine nicht näher bezeichnete Statue, so Sulla eine kleine Statue des Herakles; so schleppte selbst Nero eine Amazonenstatue von Strongylion mit sich herum, so

ließ auch Tiberius nicht eher nach, bis er Lysippos' Apoxyomenos in sein Schlafzimmer versetzt hatte, und was der Beispiele der Art mehr ist, die freilich nicht alle, aber doch zum Theil für reine Kunstliebe beweisen. Aber nicht allein auf dem Besitze der Kunstwerke beruhte und nicht auf ihn beschränkte sich die Werthschätzung; denn wenn wir lesen, daß, nachdem Tiberius den von M. Agrippa öffentlich aufgestellten lysippischen Apoxyomenos in seine Gemächer versetzt hatte, das Volk im Theater von dem Kaiser, von einem Tiberius, mit solcher Heftigkeit die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit forderte, daß dieser endlich nachgeben mußte, so ist dies ein von keinem Verdacht habsüchtiger oder besitzseliger Nebentendenz gefärbtes Beispiel wahrhaft hoher Kunstschätzung. Und wenn uns berichtet wird, daß man schon zu Ciceros Zeit wie auch später nicht selten weite Reisen, auch gefahrvolle Seereisen unternahm, nur um berühmte Kunstwerke zu sehn, wie z. B. Praxiteles' knidische Aphrodite und seinen thespischen Eros, aber auch andere, so ist das ein Zeugniß für einen Kunstenthusiasmus, der unter uns, so kunstsinnig wir uns fühlen und dünken mögen, keineswegs allgemein, und der um so höher anzuschlagen ist, je weniger die damaligen Reisen von der Bequemlichkeit und Schnelligkeit der heutigen besaßen. Denn selbst wenn man diesen Kunstenthusiasmus als Ostentation und Mode betrachtet, so darf man nicht vergessen, daß eine solche Mode sich nur da bilden kann, wo ein Grund wahren Kunstsinns vorhanden ist. Übrigens sind wir für die Kunstliebe der Römer nicht auf diese einzelnen, wenngleich laut redenden Zeugnisse beschränkt, vielmehr begegnen uns die Belege für eine nicht gemeine Kenntniß und eine warme Bewunderung der Kunst auch in der Litteratur bei Dichtern und Prosaschriftstellern so zahlreich, daß wir sie nicht alle aufführen können, und ihnen reihen sich als Zeugnisse für die Kunstliebe des großen Publicums nicht wenige Schriftstellen an, welche diese Liebe zur Kunst deshalb tadeln, weil sie nach ihrer Ansicht das Volk von wichtigeren und nothwendigeren Interessen ableitete und für diese gleichgiltig machte.

Aber nicht blos Liebhaberei, Schätzung und Bewunderung der Kunst entzündete sich in Rom an den daselbst vereinigten Schätzen, sondern, und dies ist für die Stellung, welche den griechischen Künstlern in Rom angewiesen wurde, von ganz besonderer Bedeutung, auch das Streben nach Kennerschaft entwickelte sich unter den Besitzern von Kunstwerken und den Gebildeten und zum Theil eine wirkliche nicht verächtliche Kennerschaft, welche freilich im damaligen Rom ein seichtes Halbwissen oder ein Prunken mit unbegründeten und deshalb von Händlern und Fälschern weidlich ausgebeuteten Ansprüchen auf Kennerschaft so wenig ausschloß, wie sie dies zu irgend einer Zeit vermocht hat. Die römische Kunstkennerschaft, welche sich allmählich ausbildete und festsetzte, nicht ohne theils durch ihre Ansprüche, theils durch den überschwänglichen Eifer ihrer Studien ernste Opposition zu finden und herbem Spotte zu begegnen, offenbart sich einerseits als technisches Verständniß, andererseits, und zwar in überwiegendem Maße, als kunsthistorisches Wissen, oder als das Streben nach einem solchen. Die Namen der Meister griechischer Plastik waren nicht nur unter den „intelligentes“, wie sich die Kenner im Gegensatze zu den als Idioten bezeichneten Nichtkennern nannten, durchaus bekannt und populär, sondern sie waren dies in weiten Kreisen der Gebildeten, wie aus ihrer nicht seltenen meistens beispielsweisen Erwähnung

bei Dichtern und Prosaisten hervorgeht; und zwar nicht allein die Namen eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles, Lysippos, sondern auch diejenigen z. B. eines Alkamenes, Phradmon und Ageladas, Demetrios und anderer weniger hervorragender Künstler treten uns in solchen gelegentlichen und beispielsweisen Anführungen als allgemein bekannt entgegen. An die Kenntniß dieser Namen knüpfen sich die Studien über den Kunstcharakter und die Stileigenthümlichkeiten dieser Künstler, und die römischen Kunstkenner strebten nach der Fähigkeit, den Meister eines Werkes aus den Stileigenthümlichkeiten zu erkennen, und wie Statius von Nonius Vindex, dem Besitzer des lysippischen Herakles Epitrapezios sagt: Kunstwerke ohne Künstlerinschrift dem Meister nach richtig zu bestimmen (et non inscriptis auctorem reddere signis).

Nun ist es in Hinsicht auf die Aufgaben, welche der nach Rom übergesiedelten und für Rom arbeitenden griechischen Kunst erwuchsen, von der größten Wichtigkeit festzustellen, auf welche Classen von Monumenten, namentlich aber auf die Werke welcher kunstgeschichtlichen Epochen sich ganz besonders die Liebhaberei der Römer und die Schätzung der römischen Kenner richtete. Bei der Forschung über diesen Punkt ist es von Bedeutung sich zu erinnern, die Werke welcher Meister und Perioden in überwiegender Zahl in Rom vertreten waren, denn es versteht sich ganz von selbst, daß der in Rom im öffentlichen und Privatbesitz aufgehäufte Denkmälervorrath der Liebhaberei und dem Kunstsinne wesentlich seine Richtung bestimmte. Ein Rückblick auf die Geschichte der römischen Kunsterwerbungen aber zeigt uns, daß in der Zeit bis auf die ersten Kaiser neben Denkmälern der archaischen Kunstübung fast ausschließlich Kunstwerke aus den beiden großen Blütheperioden der griechischen Kunst, namentlich aber wieder solche aus der des Skopas, Praxiteles und Lysippos in Rom angesammelt waren, während die Periode des Phidias und Polyklet, schon weil die großen Hauptwerke derselben, die Goldelfenbeinkolosse nicht versetzt werden konnten, verhältnißmäßig weniger zahlreich und durch weniger hervorragende Leistungen, und die Kunst der hellenistischen Epoche nur durch einzelne Werke in Rom vertreten war. Die Consequenzen dieser Thatsache für die vorwiegende Richtung des römischen Kunstgeschmackes liegen in schriftlichen Zeugnissen klar zu Tage; neben einer nicht blos bei Augustus und später bei Hadrian, sondern auch in weiteren Kreisen des römischen Publikums hervortretenden, zum Theil, aber gewiß nicht durchaus affectirten Liebhaberei für die archaische Kunst concentrirt sich in der früheren Zeit, bis über die ersten Kaiser hinaus, die Schätzung fast ganz auf die Schöpfungen der beiden Perioden der höchsten Kunstentwickelung. Aber in noch ungleich höherem Maße als in den Schriften der Römer treten uns diese Consequenzen aus den in Rom entstandenen Kunstwerken selbst entgegen, „das römische Kunstbedürfniß, sagt Hermann, verhielt sich gegen die Stoffe gleichgiltiger (dies ist freilich nur in sofern wahr, als Rom den Künstlern weniger neue Stoffe bot), verlangte dagegen den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war.“ Und gleichwie der Besitz von Werken eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles und Lysippos das höchste Ziel des Strebens der römischen Kunstliebhaber war, so ist es bezeugt, daß sich die nachahmende Fälschung ganz besonders an die Schöpfungen dieser Meister hielt, und so besitzen wir unter den auf uns gekommenen Kunstwerken

der römischen Perioden massenhafte Beweise für den Satz, daß die Schöpfungen der beiden Blütheperioden der griechischen Kunst und insbesondere wieder diejenigen der jüngeren Blüthezeit als Vorbilder und als Normen die Kunstproduction in Rom, namentlich diejenige der früheren Zeiten, anregten, bestimmten und regelten, während in den späteren, namentlich nachdem die tyrannische und prunkende Kaiserherrschaft ähnliche Grundlagen der Kunstproduction geschaffen hatte, wie sie an den Diadochenhöfen vorhanden waren, die mehr und mehr hervortretende eigenthümlich römische Kunst sich den Vorbildern aus der makedonisch-hellenistischen Zeit anschloß. Obwohl dieser Satz durch alles Vorhergehende logisch begründet erscheinen wird, so soll derselbe doch nicht ohne thatsächliche und historische Begründung bleiben; im Gegentheil wird die ganze folgende Darstellung der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft auf das Streben gegründet sein, für diesen Satz die geschichtlichen Beweise zu liefern. Derselbe mußte aber hier im voraus ausgesprochen werden, weil er den festen Halt und den Maßstab der Betrachtung und Beurteilung der Leistungen der griechischen Kunst in dieser Periode ihres Nachlebens enthält und darbietet, weil er sowohl dasjenige erklärt, was an den Werken dieser Zeit löblich und bewunderungswerth ist, wie auch begreiflich macht, daß der Kunst bei aller technischen Meisterschaft, bei allem erfolgreichen Streben nach dem Adel und der reinen Schönheit der Form dennoch allermeist die Frische der Originalität abging, ja daß ihr fast die Möglichkeit der Originalität, namentlich der Originalität der Erfindung entzogen war. Denn wenn Hermann mit Recht hervorhebt, daß die griechische Kunst in Rom „unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publikums von Kunstverständigen geübt ward, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, doch Urteil und Auswahl genug besaßen, um die Kunst wenigstens äußerlich auf dem Niveau der ererbten Schönheit und Würde zu erhalten“, so folgt hieraus, daß dieses Publikum, und zwar um so mehr, je mehr es ein Publikum von Kennern war, oder je mehr Kenner es unter sich zählte, den Maßstab zur Würdigung neuer Leistungen nicht aus einem eigenen, eingeborenen, genialen Gefühl für die Kunst, nicht aus einem natürlichen und originellen mit dem Leben selbst wie in Griechenland zusammenhangenden Kunstbedürfniß entnahm, sondern aus dem, was als musterhaft und meisterhaft auf dem Wege historischer und technischer Studien erkannt worden war. So durchaus fähig uns das römische Publikum erscheinen muß, eine neue Leistung der Kunst zu würdigen, welche sich wetteifernd an ein Muster der classischen Entwickelungszeit anlehnt, so wenig befähigt und geneigt stellt es sich uns dar, eine neue, über die classischen Vorbilder hinausstrebende, diesen widersprechende Schöpfung zu schätzen und ein auf neue Entwickelung bewußt gerichtetes Streben zu befördern.

Was endlich die Perioden der griechischen Kunst in Rom bis zur Verfallzeit anlangt, so können wir ihrer höchstens zwei unterscheiden, eine frühere, welche die letzten Zeiten der Republik und die ersten des Kaiserthums umfaßt, und eine zweite der Kaiserherrschaft bis auf Hadrian. In der ersteren Epoche kann von einer eigentlich römischen Kunst noch so gut wie gar nicht die Rede sein, die griechische Kunst waltet innerhalb der oben bezeichneten, durch den Geschmack des römischen Publikums gezogenen Grenzen unbehindert und unbeschränkt, und ihre Aufgaben sind von den ihr im Vaterlande früher gestellten nicht grundsätzlich oder wesentlich verschieden. Erst mit der Befestigung der Kaiserherrschaft

beginnt eine eigenthümlich römische Kunst sich zu entwickeln, welche je länger desto mehr an Boden und Ausdehnung gewinnt, in Folge dessen auch der Charakter der Aufgaben wesentlich verändert wird, welche der jetzt durchaus abhängig gewordenen Kunst gestellt werden. Die Porträtbildnerei, das historisch-realistisch Monumentale und die Decorationspracht bilden die Grundlage der zur Massenproduction im größten Maßstabe gezwungenen Kunst, und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch mißverstehn und unrichtig würdigen, daß wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür sollen im Schlußcapitel dieses Buches beigebracht werden, hier ist schließlich nur noch hervorzuheben, daß eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der früheren besseren Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermochte, und zwar so, daß, wenngleich wir bei genauerer Kritik der Monumente allerdings im Stande sind, ein Werk der augusteïschen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrians zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums keine Nöthigung vorliegt, da die Übergänge von dem einen Abschnitte der Nachblüthe der griechischen Kunst in Rom in den andern durchaus allmählich sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Ausschluß der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrians hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein specifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst von der 156. Olympiade an bis auf Hadrian gewidmet.

ERSTES CAPITEL.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius, erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antaeos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles [4])." Es ist schon in der Einleitung darauf hingewiesen, daß

mit Brunn das plinianische Datum Ol. 156 auf den Zeitpunkt zu beziehn sei, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluß der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte, und daß der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen Kunstwerke war um diese Zeit schon beträchtlich angewachsen; Marcellus' Triumph über Syrakus fällt mehr als ein halbes Jahrhundert früher, und ebenso war in Rom bereits Alles aufgestellt, was aus der capuanischen Beute des Fulvius Flaccus, aus der tarentinischen des Fabius Maximus, aus der griechischen des Quinctius Flamininus, aus der ambrakischen des Fulvius Nobilior, was aus den Triumphen des L. Scipio und des Paullus Aemilius, ja auch das, was aus Mummius' Eroberung Korinths stammte. In diese Zeit aber fallen nun die ersten von griechischen Architekten aufgeführten Bauten in Rom, nicht allein die verschiedenen Tempel, welche die Porticus des Metellus (später Porticus der Octavia genannt) vereinigte, sondern wenig später (um 621—622 Roms, 133—132 v. u. Z.) auch der Marstempel des Brutus Gallaecus, in welchem der Ares und die Aphrodite des Skopas aufgestellt wurden, beide Bauten besorgt von dem Architekten Hermodoros. Da wir nun wissen (vgl. SQ. Nr. 2207), daß von den oben aus Plinius genannten Künstlern der 156. Olympiade Polykles der Athener die Statue des Juppiter in dem metellischen Juppitertempel, und eine im metellischen Gebäudecomplex aufgestellte Junostatue verfertigte, so ist es eine fast unvermeidliche Annahme, daß dieser Polykles im Solde und Auftrage des Metellus arbeitete; da ferner an der genannten Juppiterstatue neben Polykles ein Künstler Dionysios thätig war, so lernen wir hier einen zweiten von Metellus nach Rom gezogenen oder in Rom beschäftigten griechischen Bildner kennen; weiter aber kennen wir einen Bildner Timarchides als Vater des eben genannten Dionysios und wissen, daß von ihm eine Statue des Apollo mit der Kithara in der Porticus des Metellus war; wir können mithin nicht zweifeln, daß auch dieser Künstler zu der Genossenschaft der für Metellus beschäftigten Künstler gehörte, zu der endlich noch mit Wahrscheinlichkeit der Rhodier Philiskos zu rechnen sein wird, der Verfertiger mehrer an demselben Orte aufgestellten Statuen. Obgleich wir demnach von den bei Plinius aus der 156. Olympiade datirten, im Übrigen völlig oder fast unbekannten Künstlern nur den einen Polykles, den Pausanias Schüler eines uns sonst unbekannten Künstlers Stadieus nennt, mit Sicherheit als in Rom für Metellus arbeitend nachweisen können, so sind wir doch im Stande aus anderen Quellen (s. SQ. Nr. 2208—2213) mit eben so gutem Rechte noch Dionysios, Timarchides und Philiskos dieser für Metellus beschäftigten Künstlergruppe beizurechnen, welche noch dadurch um zwei Glieder verstärkt wird, daß uns ein jüngerer Timarchides und ein Künstler Timokles als die, so viel wir wissen, ständig zusammen arbeitenden Söhne des Polykles bezeugt werden, deren uns bekannte Werke freilich in Griechenland standen, die aber möglicherweise ebenfalls mit ihrem Vater und ihrem Ohm, dem älteren Timarchides (denn dies Verwandtschaftsverhältniß ist wahrscheinlich) eine Zeit lang in Rom thätig gewesen sind. Gleiches von den andern Künstlern der 156. Olympiade anzunehmen liegt nahe, läßt sich aber freilich nicht beweisen; verzichten wir aber auch auf diese Annahme, so bleibt immerhin ein ansehnliches Künstlercontingent

aus verschiedenen Gegenden Griechenlands übrig, als dasjenige, welches zuerst die griechische Kunst selbständig nach Rom verpflanzte und den Reigen derjenigen Künstler eröffnete, welche in Rom und für Rom arbeitend die Werke hervorbrachten, welche auch uns einen neuen Aufschwung der griechischen Kunst unter römischem Schutze vor die Augen stellen.

Ehe wir uns zu diesen Werken wenden, die eine näher eingehende Besprechung erfordern, sind über die eben genannten Künstler noch einige für den Charakter der Kunst in dieser Periode nicht ganz unwichtige Notizen nachzutragen. Von einem Künstler Polykles berichtet Plinius, er habe eine berühmte Statue eines Hermaphroditen gebildet. Nun gab es zwei Künstler dieses Namens, nämlich außer dem hier in Rede stehenden noch einen älteren, wohl gleichfalls athenischen Meister, den Plinius in Ol. 102 datirt und dem er ein Porträt des Alkibiades beilegt. Zwischen diesen beiden Künstlern ist die erwähnte Hermaphroditenstatue streitig. Diejenigen, welche sie dem jüngeren Meister zusprechen [5]), machen nicht ohne Grund geltend, daß eine so üppige Bildung wie die der Hermaphroditen in der Zeit vor der vollen Entwickelung der jüngeren attischen (skopasisch-praxitelischen) Kunst auffallend und sogar unwahrscheinlich sei. Denn üppig ist in der That die künstlerische Darstellung der Hermaphroditen, welche, aus dem orientalischen, besonders auf Kypros vertretenen Cultus der Aphrodite hervorgegangen und ihrem Begriffe nach die Verschmelzung der zeugenden mit der empfangenden Seite der Natur in ein zweigeschlechtiges Einzelwesen darstellend, in der bildenden Kunst fast gänzlich von aller mythischen und Cultusgrundlage abgelöst und als phantastische Zwitterwesen behandelt worden sind, in deren Darstellung es die Hauptaufgabe war, die Formen des männlichen mit denen des weiblichen Körpers in ein neues und unerhörtes, dennoch aber natürlich oder naturmöglich scheinendes Ganze zu verschmelzen [6]). Auf keinen Fall kann diese Aufgabe der Kunst vor dem peloponnesischen Kriege zugeschrieben werden, und wenn man den berühmten Hermaphroditen des Plinius dem älteren Polykles zuschreibt, so wird dieser wohl auch als der erste Künstler gelten müssen, welcher sich an eine solche Bildung wagte. Bei dem jüngeren Polykles würde eine solche Annahme selbstverständlich wegfallen, und bei ihm würde es sich einfach um das handeln, was wörtlich in Plinius' Zeugniß steht, um eine berühmte Statue, in welcher füglich die ohne Zweifel besonders in der hellenistischen Periode raffinirt durchgebildete Hermaphroditengestaltung in einem vorzüglichen Exemplar gegeben wäre. Nach inneren Gründen würde man also zwischen den Ansprüchen der beiden Polykles auf dieses Werk kaum entscheiden können; äußere Gründe dagegen machen es allerdings wahrscheinlich, daß Plinius von dem älteren Meister rede [7]), so daß der berühmte Hermaphrodit aus der Reihe der zur Charakteristik der neuattischen Schule dienenden Werke wohl zu streichen sein wird. Aus seinen schon oben kurz verzeichneten, näher nicht bekannten Werken, ferner einem Herakles und einer vielleicht ihm beizulegenden Musengruppe [8]), lernen wir Polykles als einen auf idealem Gebiete thätigen Meister kennen, dem wir aber schon vermöge seiner Gegenstände, welche vor ihm unzählige Male bearbeitet worden sind, schwerlich hervorragende Erfindsamkeit zuzusprechen haben werden.

Von seinem Mitarbeiter an der Junostatue, Dionysios, sowie von dessen Vater, dem älteren Timarchides, kennen wir keine als die oben angeführten Werke, und

von den beiden Söhnen des Polykles, Timokles und Timarchides, sind uns nur drei in Griechenland selbst aufgestellte Arbeiten bekannt, eine athletische Siegerstatue in Olympia, eine Statue des bärtigen Asklepios und eine solche der kampfbereiten oder sich zum Kampf anschickenden Athene, deren Schild, charakteristisch genug für die Epoche, ausdrücklich als nach demjenigen der Parthenos des Phidias copirt genannt wird. Die beiden letztgenannten Werke standen in Elateia in Phokis, und die Athene ist mit Wahrscheinlichkeit auf einer Bronzemünze dieser Stadt [9]) nachweisbar, welche die Göttin mit heftigen Schritten und gefällter Lanze vorschreitend darstellt. Etwas mehr wissen wir endlich von dem Rhodier Philiskos. Seine Werke standen in den Gebäuden der Porticus der Octavia, nämlich das wahrscheinlich bekleidete Cultusbild des Apollon in seinem Tempel und eine Gruppe, Leto Artemis, die neun Musen und Apollon, welcher letztere ausdrücklich von dem ersteren Bilde desselben Gottes unterschieden und als unbekleidet bezeichnet wird. So wie hier angegeben, sind die Werke des Philiskos zu scheiden und zusammenzuordnen, und es ist ein mehrfach wiederholter Irrthum, wenn man die Leto, Artemis und die Musen mit dem ersteren, als Tempelbild allein aufgestellten Apollon gruppirt [10]). Das auf den ersten Blick Anstößige der Verbindung eines unbekleideten Apollon mit Mutter und Schwester und mit den Musen verschwindet in Hinblick auf erhaltene Statuen des Gottes, die mit der umgehängten Kithara schreitend oder ruhig stehend und auf derselben spielend dargestellt sind [11]) und die füglich als Darstellung des Musenführers betrachtet werden können. Endlich wissen wir noch von einer Aphroditestatue des Philiskos, jedoch wird uns Nichts als deren Existenz und Aufstellung ebenfalls im Junotempel der Porticus der Octavia berichtet.

Wenden wir uns nun zu denjenigen Künstlern und Werken, die für uns den Ruhm der neuattischen in Rom arbeiteten Kunstschule vertreten.

Ehe die Namen dieser Künstler aufgezählt und ihre Werke besprochen werden ist zu bemerken, daß für keinen derselben eine directe und ausdrückliche Zeitbestimmung vorliegt, und daß ihrer mehre einzig und allein aus den mit Inschriften versehenen Werken selbst bekannt sind. Für einige Künstler läßt sich aus verschiedenen Umständen auf das Datum ihrer Wirksamkeit schließen, bei andern vermögen wir die Lebenszeit nur vermöge des palaeographischen Charakters (der Buchstabenformen) der Inschriften zu bestimmen, und zwar, da dieser Charakter sich nicht in kleinen Zeiträumen etlicher Jahre, kaum der Jahrzehnte in sicher erkennbarer Weise ändert, immer nur ungefähr, d. h. höchstens innerhalb des Zeitraums eines Menschenalters. Im Allgemeinen jedoch dürfen wir annehmen, daß keiner dieser Künstler früher als in das letzte Jahrhundert v. u. Z., und keiner später als in den Beginn der Kaiserherrschaft anzusetzen sei. Die Künstler nun, um die es sich handelt, und über die und deren Werke hier zunächst nur das Thatsächliche zusammengestellt wird, während über den Charakter ihrer Kunst im folgenden Capitel im Zusammenhange gehandelt werden soll, sind diese:

1. Apollonios, Nestors Sohn von Athen, der Meister des sogenannten Torso vom Belvedere nach der Inschrift am Felsensitze dieser Statue. Sein Name soll noch in zwei andern Inschriften wiederkehren, jedoch ist die Angabe verdächtig [12]), dagegen unterliegt es nur geringem Zweifel, daß die Nachrichten über eine Goldelfenbeinstatue des Juppiter Capitolinus, welche ein Künstler

Apollonios nach dem Brande des Tempels unter Sulla arbeitete [13]), sich auf unsern Meister beziehen, der dann möglicherweise auch die uns in dem berühmten Torso im Vatican erhaltene Heraklesstatue in Sullas Auftrage verfertigte [14]). Die Zeit dieses Apollonios würde danach etwa zwischen die Jahre 84 v. u. Z. (in diesem Jahre, 670 Roms brannte der alte Tempel ab, Sulla starb 79) und 69 v. u. Z. (in diesem Jahre, 685 Roms wurde der neue Tempel geweiht) fallen. Uns interessirt Apollonios außer als einer der damaligen Wiederhersteller der Goldelfenbeinbildnerei, von der noch weiter unten die Rede sein wird, namentlich durch sein uns erhaltenes Werk, den berühmten schon im Alterthum restaurirten [15]) Heraklestorso Fig. 105, der unter dem Papst Julius II. im Campo del Fiore gefunden wurde, wo das Theater des Pompeius stand, zu dessen plastischem Schmuck er einstmals gehört haben mag. Über die Bedeutung und die wahrscheinliche Restauration des Fragments ist von einer Reihe bedeutender Männer Mancherlei geschrieben worden [16]), ohne daß bisher über diese Dinge Einigkeit zu erzielen gewesen wäre. Da aber das künstlerische Urteil über das Werk mit der vorauszusetzenden Ergänzung desselben wesentlich zusammenhangt, so muß auf die Geschichte der Auffassung und der Restaurationsprojecte des Torso, wenn auch nicht auf jedes der letzteren, etwas näher eingegangen werden. Winckelmann, der von dem Torso eine begeisterte Beschreibung giebt, wollte in demselben einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkennen, eine Ansicht, von der noch neuestens z. B. Friederichs sagt, daß sie, wie man auch die Figur restauriren möge, unzweifelhaft richtig sei, obwohl doch schon der rauhe Felsensitz des Heros uns einen irdischen Schauplatz bestimmt genug vor die Augen stellt. Heyne dagegen glaubte den Torso als eine Nachbildung des Herakles Epitrapezios des Lysippos (oben S. 93) erklären zu können, und auch diese Ansicht hat, wenngleich bald so, bald so modificirt, bis in die neueste Zeit manche Anhänger gefunden, obwohl grade ihr die allermeisten Gründe entgegenstehn und eine Vergleichung dessen, was wir über den Epitrapezios wissen, mit dem, was wir im Torso vor Augen haben, bei einigermaßen genauer Prüfung zeigt, daß der Charakter beider Werke grundverschieden ist, und daß der Troso nun und nimmer nach Maßgabe des Epitrapezios ergänzt werden kann. Eine dritte, ganz verschiedene Ansicht stellte Visconti auf, welcher meinte, der Herakles sei mit einer weiblichen Figur (Visconti meinte Hebe) gruppirt gewesen und zwar wesentlich so, wie ihn eine Gemme mit dem Namen des Teukros in Florenz [17]) darstellt. Auch diese Ansicht fand eine Zeit lang lebhaften Anklang, Männer wie Müller, Welcker und Raoul-Rochette stimmten ihr zu, und man stritt hauptsächlich nur noch um den Namen, welchen man der mit Herakles gruppirten weiblichen Figur beilegen sollte. Allein als der englische Bildhauer Flaxman im Jahre 1793 nach dieser Annahme ein Modell herzustellen suchte, stellten sich große Schwierigkeiten heraus, denen man nur durch die im höchsten Grade unwahrscheinliche Annahme begegnen konnte, die Gruppe habe in einer Nische gestanden, und eine gleiche Erfahrung machte bei ähnlichem Versuch im Jahre 1845, wie uns O. Müller und Hettner mittheilen [18]), der dänische Bildhauer Jerichau: „es war in der Gruppirung keine einzige Stellung (des lebenden Modells) möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte.“ Diese Thatsache allein genügt, um die Unrichtigkeit der ganzen Annahme darzuthun,

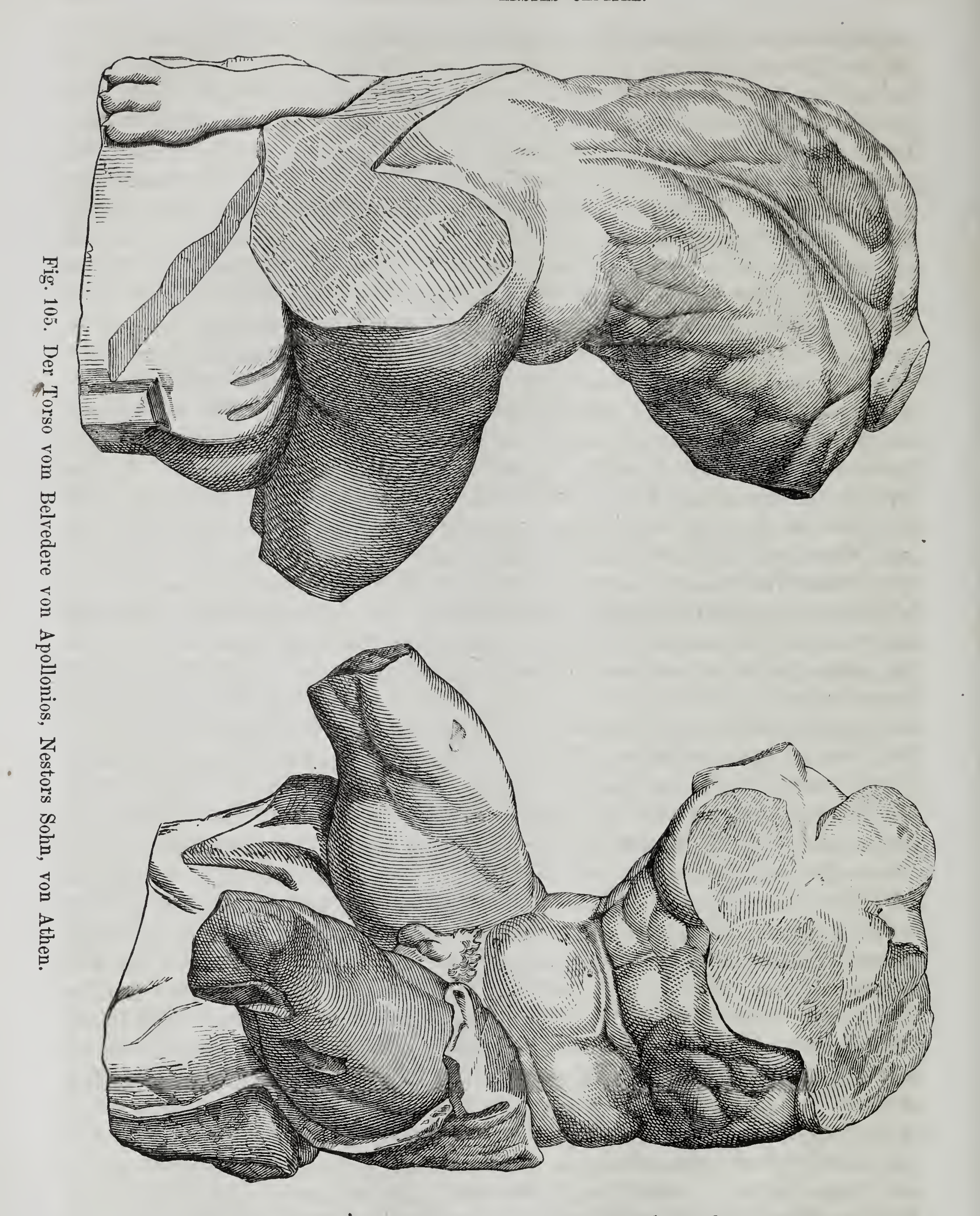


Fig. 105. Der Torso vom Belvedere von Apollonios, Nestors Sohn, von Athen.

und nur das Eine verdient noch bemerkt zu werden, daß die Gemme des Teukros um so weniger als Grundlage der Restauration des Torso gelten kann, je weniger sich aus ihr die rauhe Stelle außen am linken Knie des Torso erklärt, von der als dem unzweifelhaften Berührungspunkte eines fremden Gegenstandes die ganze Gruppenannahme ausgegangen ist; denn in der Gemme des Teukros steht das

junge Weib dem Helden grade gegenüber, ohne den linken Schenkel desselben auch nur entfernt zu berühren [19]). Wenn also die von Visconti vorgeschlagene Gruppirung sich nicht halten läßt, so wird schwerlich überhaupt ein Anlaß vorhanden sein, eine zweite Figur mit dem Herakles zu verbinden, derselbe wird vielmehr mit Winckelmann sicherlich als allein ruhender, aber nicht, wie Winckelmann glaubte, als ein verklärter, an Zeus' Mahle ruhender zu betrachten sein. Dem widerspricht außer dem Felsensitze, von dem schon oben gesprochen ist, künstlerisch betrachtet besonders der Umstand, daß der Torso in seinen Formen unverkennbar den Charakter der Abspannung, der Ermattung und Erschlaffung zeigt, welcher sich mit einer Situation des zur mühelosen Göttlichkeit verklärten Heros ganz gewiß nicht verträgt [20]). Dieser Charakter der Abspannung und Erschlaffung, welchen neuestens Petersen (s. Anm. 16) so weit verkennt, daß er läugnet, es könne von Ruhe in diesem Körper die Rede sein, und von einer schwungvollen Wendung des Oberkörpers redet, steht nun auch dem Ergänzungsvorschlag dieses Gelehrten entgegen, welcher sich mit der Gliederlage wohl einigermaßen vertragen würde. Nach dieser Ansicht soll ein lyraspielender Herakles zu erkennen sein. „Die Linke faßte das äußere der beiden Hörner der [auf dem über den linken Schenkel gezogenen Zipfel des Löwenfells ruhenden großen] Leier oder ruhte auf dem Steg derselben; die Rechte dagegen griff in die Saiten und das Haupt war so gewandt, daß der Gesang des Mundes mit den Tönen der Leier vereint nach oben dringt. An dem rechten [lies: linken] Schenkel lehnte vermuthlich die Keule.“ Einer früher aufgetauchten Annahme aber, der rechte Arm der Statue habe über ihrem Haupte geruht, wird durch die Lage der Musculatur widersprochen. Diese Lage der Musculatur soll nach dem von Hettner mitgetheilten Urteil von Jerichau und dem bei dessen Versuchen ebenfalls anwesenden Cornelius nur e i n e Restauration zulassen. Neben dem linken Schenkel und an diesen angelehnt stand die Keule, auf welche der Held die linke Hand stützt, während er den Oberkörper nach rechts hinüberbiegt und in der rechten den Becher hält. Diese letztere Annahme ist schwerlich durch irgend Etwas zu rechtfertigen, und es scheint ihr außer der durch sie gewiß nicht motivirten starken Beugung des Körpers nach rechts die Bewegung in der rechten Schulter zu widersprechen, in welcher ein nicht unbeträchtlicher Zug des Armes nach vorn erkennbar ist. Es ist freilich ein gar mißliches Ding um die Ergänzung verlorener Glieder bei einem solchen Werke, indem die Richtung und Bewegung der erhaltenen Theile schwerlich eine einzige Lage und Thätigkeit des verlorenen Gliedes ausschließlich möglich machen und eine sehr kleine Veränderung in der Muskellage sehr weit reichende Consequenzen für die Gliederlage haben kann; nichts desto weniger scheint Stephani [21]) im Wesentlichen das Richtige getroffen zu haben, indem er Jerichaus Restauration folgendermaßen modificirt: „Nehmen wir an, daß Herakles in der Linken nicht die Keule, sondern einen Stab gehalten habe, der länger war, als die Keule füglich sein konnte, und daß von ihm jener Ansatz herrühre [22]), so konnte dieser Stab so gerichtet sein, daß sich sein oberes Ende, auf welchem die linke Hand oder der linke Vorderarm ruhte, dem Kinn näherte [?]. Während so der linke Ellenbogen hoch gehalten und vorwärts gewendet war, w u r d e d e r S t a b w e i t e r u n t e n a u c h v o n d e r r e c h t e n H a n d g e h a l t e n, so jedoch, daß der Ellenbogen nach unten gerichtet war, ohne den Schenkel, der keinen Ansatz zeigt

zu berühren [23])." Von dem Kopfe sagt Stephani mit Recht, er habe nicht auf der Spitze des Stabes (der Keule) oder auf der Hand geruht, zweifelhafter aber ist, ob er mit Recht annimmt, der Held habe sein Haupt, „nachdem er es eine Zeit lang in stummem Schmerz auf dieser Stütze hatte ruhen lassen, noch ein Mal mühsam erhoben und habe in banger Verzweiflung seitwärts zum Himmel, zu seinem Vater Zeus aufgeblickt, damit er helfe in der furchtbaren Noth"; denn das Haupt scheint eher ruhig in einer mittleren Erhebung gehalten gewesen zu sein und wird in dieser Lage eine vollkommen günstige Ansicht bei der Betrachtung der Statue von vorn, auf welche sie hauptsächlich berechnet ist, dargeboten haben.

Nach dieser Auffassung also würde uns die Statue, lysippischen Motiven folgend, den von schwerer Arbeit ermattet ruhenden Helden zeigen. Ob Lysippos grade diese Composition geschaffen habe, steht dahin, die Motive aber liegen in den oben S. 93 besprochenen, in Gemmennachbildungen, wenngleich nur ungenau überlieferten Statuen, und vorlysippisch ist auch das Grundthema sicher nicht: die höchste Heldenkraft in der Ermattung. Auf dieses Thema des Torso und auf sein Verhältniß zur Formgebung wird im folgenden Capitel bei der künstlerischen Würdigung dieses Werkes zurückzukommen sein.

2. Ein anderer Apollonios, Sohn des Archias, von Athen ist bekannt als Künstler einer in Herculaneum gefundenen Bronzebüste, die man früher ohne Grund für ein Porträt des Augustus erklärte, während man sie jetzt als eine interessante Wiederholung des Kopfes der vermutheten Doryphorosstatuen des Polyklet (Bd. I. S. 344) erkannt hat; in die Zeit des Augustus aber gehört das Kunstwerk nach den Buchstabenformen der Inschrift, und kaum wird sich zweifeln lassen, daß in der That der Künstler damals lebte, wobei freilich sein Verhältniß zu einem bedeutend älteren Apollonios, ebenfalls dem Sohn eines Archias von Marathon, den uns eine in Athen gefundene Inschrift kennen lehrt, (s. SQ. Nr. 2218 mit Anm.) unaufgeklärt bleiben muß. Die Ansicht aber, daß die Inschrift der Büste eben diesen älteren Apollonios angehe, so daß die Büste nur für spätere Copie nach diesem älteren Meister zu halten wäre, hat schon dem Gegenstande nach, der ja selbst ein älteres Werk wiederholt, nur sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Endlich kehrt der Name Apollonios ohne nähere Bezeichnung noch zweimal wieder, erstens als Inschrift eines jugendlichen Satyrn von großer Schönheit in der Sammlung des Lord Leconfield zu Petworth [24]), der leider noch immer nicht publicirt ist, und zweitens an einer Apollonstatue von geringerer Arbeit, welche in den Ruinen von Hadrians Villa bei Tivoli gefunden wurde und sich jetzt in der Sammlung Despuig auf Majorca befindet [25]). Ob beide Statuen von demselben Künstler sind, und ob dieser mit einem der beiden oben genannten gleichnamigen Meister oder mit beiden identisch sei, ist nicht zu entscheiden.

3. Kleomenes [26]). Einen Künstler Kleomenes, von dem sich in der Sammlung des Pollio Asinius Thespiadenstatuen befanden, nennt Plinius ohne nähere Angaben der Zeit und des Vaterlandes; am wahrscheinlichsten aber ist es, daß diese Statuen für Pollio Asinius, also unter Augustus gearbeitet worden sind, und danach ist es sehr wohl möglich, daß Kleomenes, der Sohn des Apollodoros von Athen, der Meister der berühmten Mediceïschen Venus (unten Fig. 106), mit diesem bei Plinius genannten identisch sei; denn wenngleich die heutige In-

schrift der Venus überarbeitet, folglich aus ihren Buchstabenformen keine sichere Entscheidung möglich ist, so entspricht doch der Stil der Statue sonstigen Werken der augusteïschen Epoche und weil ferner

4. Kleomenes, der Sohn des Kleomenes von Athen, der Künstler der irrthümlich „Germanicus“ genannten Statue im Louvre (siehe unten Fig. 107) füglich als der Sohn des Meisters der Venus gelten kann, während die Buchstabenformen der Inschrift auf die augusteïsche Zeit hinweisen, so wird es erlaubt sein, beide Kleomenes als Vater und Sohn aus eben dieser Zeit zu datiren und den Vater mit dem bei Plinius genannten Künstler für identisch zu halten. Da berichtet wird, daß die sogenannte Mediceïsche Venus in der Porticus der Octavia gefunden worden sei, so liegt die Annahme nahe, sie habe ursprünglich zum Schmucke dieses Gebäudes gedient. Während auf die künstlerische Würdigung der Werke der beiden Kleomenes im folgenden Capitel zurückgekommen werden wird, ist hier noch zu bemerken, daß der sogenannte Germanicus so gut wie unverletzt auf uns gekommen ist, während die Venus aus elf Stücken hat zusammengesetzt werden müssen und ihre Hände nebst einem Theil der Arme (der rechte vom Ellenbogen, der linke fast von der Schulter an) und die Unterschenkel restaurirt sind.

Den Namen des Kleomenes ohne nähere Bezeichnung findet man an dem unteren Rande des runden s. g. Altars, der vielleicht als eine Basis gelten darf, mit einer Reliefdarstellung der Opferung der Iphigenia in der Uffiziengallerie zu Florenz. Es ist freilich von bedeutenden Autoritäten [27]) behauptet worden, die Inschrift (s. SQ. Nr. 2225) sei modern und Andere sind dem mit mehr oder weniger Zweifel gefolgt, allein diese Behauptung erweist sich bei genauer Prüfung als nicht stichhaltig, denn es ist irrthümlich, wenn Jahn angiebt, die Buchstaben seien von den Beschädigungen und Brüchen des Randes, auf dem sie angebracht sind, nicht angegriffen, sondern ziehen sich um die Brüche und Beschädigungen herum, seien also erst zugesetzt, nachdem der Rand schon verletzt war und können auch keine Erneuerung einer alten Inschrift sein. Das Thatsächliche ist vielmehr, daß die Inschrift, soweit sie sich durch Drucktypen wiedergeben läßt, so aussieht:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

so daß die Brüche des Randes das *O*, *E* und *Σ* und die eine Spitze des *M* im Namen und das *E* in *ἐποίει* allerdings getroffen haben und das *Π* in demselben Worte durch Verletzung der Oberfläche fast ganz verschliffen ist [28]). Wenngleich wir demnach auch nicht sagen können, welchem der beiden Kleomenes das Werk gehört, so haben wir dasselbe jedenfalls bei der Beurteilung der neuattischen Schule neben den Reliefen des Salpion und Sosibios mit in die Rechnung zu stellen..

5. Etwas älter als der erstere Kleomenes scheint ein Künstler C. Avianius Euander zu sein, den (s. SQ. Nr. 2227 f. mit der Anm.) M. Antonius als Sclaven aus Athen nach Alexandria brachte, von wo er als Gefangener nach Rom in den Besitz des M. Aemilius Avianianus kam, von dem er dann frei gelassen worden zu sein scheint (daher sein römischer Name C. Avianius). Er war mit Cicero befreundet, für welchen er Kunsteinkäufe besorgte, wird ferner von Horaz erwähnt und war unter Augustus als Restaurator thätig; wenigstens ergänzte er den Kopf

der Artemis des Timotheos im palatinischen Apollotempel (oben S. 61). Der Scholiast zu Horaz giebt an, er sei Ciseleur und Bildhauer gewesen und habe viele schöne Werke gemacht, von denen wir aber nichts Näheres wissen. Dasselbe gilt von den Werken des

6. Diogenes von Athen, welcher nach Plinius' Angabe das Pantheon des Agrippa mit Karyatiden schmückte, die „wie wenig andere Werke geschätzt werden". Auch arbeitete er die Giebelbildwerke oder die Statuen auf dem Giebel, die Akroterien dieses Gebäudes, „welche nur wegen der Höhe des Ortes weniger berühmt sind." Hiernach steht das Datum des Künstlers, 729 Roms, 25 v. u. Z., fest. Daß von den Akroterienbildwerken Nichts erhalten sei, wird allgemein anerkannt, von den Karyatiden aber glaubte man bis vor kurzem zwei zu besitzen, indem man als die eine die auch heute noch hoch geschätzte s. g. Karyatide im Braccio nuovo des Vatican ansprach, die andere, „welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der ersteren ergiebt", in einer „durchaus vernachlässigten und durch falsche Restauration unkenntlich gemachten Statue im Hofe des Palazzo Giustiniani (abgeb. Gall. Giust. I, 124), in unmittelbarer Nähe des Pantheon" suchte, „wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, daß sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre" (Brunn). Neuerdings ist aber von Stark (Arch. Zeitung 1866 S. 249 ff.) mit vollem Rechte geltend gemacht worden, daß unter den ohne Zweifel zwischen den Säulen des Pantheon aufgestellt gewesenen Karyatiden des Diogenes keineswegs zum Gebälktragen bestimmte Figuren zu verstehn seien, wie es die beiden angeführten, den Koren des Erechtheion nachgebildeten Statuen sind, sondern dorische Tänzerinnen, dergleichen auch Praxiteles (s. oben S. 28. Nr. 14) dargestellt hat. Verlieren wir danach auch die Anschauung von Werken des Diogenes, in denen er als Nachahmer älterer Vorbilder erscheinen würde, so dürfte damit an seinem Kunstcharakter nicht viel geändert werden, denn es liegt wenigstens nicht eben fern, zu glauben, daß er sich in der Darstellung seiner tanzenden Karyatiden an das in Rom auf dem Capitol befindliche schon genannte praxitelische Vorbild angelehnt habe.

7. Wiederum im Wesentlichen gleichzeitig ist Glykon von Athen, dessen Werk der sogenannte Farnesische Herakles (unten Fig. 108) ist[29]. Dem Motiv nach ergiebt sich diese Statue wenigstens sehr wahrscheinlich als eine Nachahmung einer lysippischen Statue (oben S. 94), wenngleich dieses auch keineswegs durch die Inschrift *ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ* an einer schlechten Wiederholung der Statue im Palast Pitti in Florenz (abgeb. b. Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 151) bewiesen wird, da diese Inschrift ganz unzweifelhaft eine moderne Fälschung ist.

8. Antiochos von Athen[30] ist der Künstler einer Athenestatue in der Villa Ludovisi (unten Fig. 109), in deren Gewandfalte sein jetzt fragmentirter Name steht, in Buchstabenformen, welche ebenfalls ungefähr auf diese Zeit hinweisen. Die Arme sind ergänzt, dagegen scheint der Kopf, an welchem die Nase ergänzt ist, unzweifelhaft antik zu sein, modern dagegen ist wiederum ohne Zweifel der Helmbusch.

9. Kriton und Nikolaos von Athen nennen sich die Künstler einer in der Villa Albani befindlichen Kanephore, welche nebst einer zweiten und dem

Fragment einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Caecilia Metella gefunden wurde, und über die später noch ein Wort zu reden sein wird.

10. Salpion von Athen ist der Künstler des unter dem Namen „das Taufbecken von Gaëta“ bekannten bakchischen Marmorkraters mit Relief (unten Fig. 111), der nach den Buchstabenformen der Inschrift ebenfalls in diese Zeit gehört, und endlich ist

11. Sosibios von Athen der Künstler einer jetzt im Louvre befindlichen Marmoramphora mit ebenfalls bakchischem Relief von zum Theil archaistischen Formen (unten Fig. 110).

Ehe nach dieser Übersicht zu einer genaueren Betrachtung der im Vorstehenden ausgezeichneten Hauptwerke dieser in Rom arbeitenden attischen Künstler und zu deren Würdigung übergegangen wird, muß noch bemerkt werden, daß in der Zeit, von der hier die Rede ist, d. h. im letzten vorchristlichen Jahrhundert auch in Attika selbst und in einigen anderen Orten Griechenlands einheimische Künstler thätig waren. Von den Söhnen des Polykles ist oben gesprochen worden, unter den übrigen Künstlern, deren Namen wir wenigstens aus Inschriften kennen [31]), sind die einzigen hervorragenden Eubulides und Eucheir, Vater und Sohn, zu denen nach Inschriften noch ein zweiter Eubulides, eines Eucheir Sohn, also wahrscheinlich der Enkel des ersteren, zu rechnen sein wird. Eucheir nennt Pausanias als Künstler einer Marmorstatue des Hermes in Pheneos in Arkadien, und auch Plinius nennt ihn unter den Künstlern, die Jäger, Bewaffnete, Betende und Opfernde gemacht haben, während er von Eubulides eine Statue anführt, deren Gegenstand (digitis computans, ein an den Fingern Rechnender) sich wenigstens nicht mit voller Gewißheit feststellen läßt, obwohl der Gedanke an einen vortragenden Redner oder Philosophen nahe liegt [32]), bei welchem dann eine ganz besonders fein beobachtete und wiedergegebene Bewegung der Hand und der demonstrirend rechnenden Finger vorausgesetzt werden muß, welche größere Aufmerksamkeit erregte, als die Person des Dargestellten. Interessanter ist ein umfangreiches Werk desselben Meisters, welches Pausanias im inneren Kerameikos zu Athen sah, und welches aus den Statuen des Zeus, der Athene Paeonia, der Musen, der Mnemosyne und des Apollon bestand und von Eubulides nicht allein gearbeitet, sondern auch geweiht war, wenn sich nicht Pausanias' den Weihenden und Verfertiger angehende Worte (s. SQ. Nr. 2238) auf den zuletzt genannten Apollon allein beziehn, was wohl möglich ist. Man darf daher die Verfertigung eines so figurenreichen Weihgeschenkes in dieser Zeit in Athen nicht zu unbedingt als feststehend betrachten und nicht zu sichere Schlüsse über die damaligen Kunstzustände Athens darauf bauen. Die Werke der andern, aus Inschriften allein bekannten Künstler bieten, soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, daß es geboten scheinen könnte, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

ZWEITES CAPITEL.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der bloßen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, daß diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, daß sie sich vielmehr in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine großen Aufträge gab noch geben konnte, als Mittel des Broderwerbs auffassen läßt, ähnlich wie im Großen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höheren Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmäßiger Art aufzufassen haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, daß wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Juppiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und, Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, des Hermaphroditen umfassend mit dem Satyrn des Apollonios schließt, während ihr gegenüber nur zwei Statuen des Herakles erscheinen, die hier so wenig wie früher zu den Idealbildern im eigentlichen und höchsten Sinne gerechnet werden sollen, ferner einige Karyatiden-Tänzerinnen, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes, ebenfalls idealisirt, als ein Hermes Logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische Richtung muß man als einen ersten bedeutsamen Zug im Charakter der attischen Kunst in Rom geflissentlich hervorheben.

Gehn wir sodann zur Prüfung der Erfindung in den Werken der neuattischen Künstler über, so muß zuerst hervorgehoben werden, daß eine Neuheit derselben in Beziehung auf die Gegenstände auf keinem einzigen Punkte gefunden werden kann; alle Gegenstände, welche die neuattischen Künstler bilden, sind längst vor ihnen dargestellt, und nicht allein dargestellt, sondern auch in höchster Vollkommenheit durchgearbeitet worden. Nachdem dies im Allgemeinen als ein zweiter

wichtiger Charakterzug der neuattischen Kunst festgestellt ist, lohnt es die Mühe, über den Grad der Abhängigkeit der Künstler, die uns jetzt beschäftigen, von älteren Vorbildern aus schriftlichen Nachrichten und aus den erhaltenen Monumenten auch im Besonderen so viel wie möglich zu sammeln, wobei sich folgende Ergebnisse herausstellen werden. Zuerst tritt uns die directe Nachbildung früherer, auch für uns nachweislicher Muster entgegen. Als Praxiteles' Eros aus Thespiae geraubt und nach Rom versetzt worden war, wurde an seiner Stelle eine Copie von der Hand des Atheners Menodoros aufgestellt (s. SQ. Nr. 2259); die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchides, copiren bei ihrer Athene in Elateia den Schild der Parthenos des Phidias, und demgemäß liegt der Schluß, daß auch die Statue selbst von einem älteren Vorbilde, obgleich dies nicht die Parthenos ist, abhängig war, viel näher als die Annahme ihrer Originalität; der Athener Diogenes lehnt sich in seinen Karyatiden für das Pantheon des Agrippa wenigstens wahrscheinlich an diejenigen des Praxiteles, und die Kanephoren des Kriton und Nikolaos wiederholen der Erfindung nach, vielleicht mit einigen Modificationen, Typen, wie sie Polyklet und Skopas aufgestellt hatten; der Farnesische Herakles des Glykon scheint eine durchaus abhängige Nachbildung eines von Lysippos erfundenen Motivs zu sein, und daß von dem Torso des Apollonios ungefähr Ähnliches gelte, wird allgemein angenommen; in dem Relief des Sosibios (Fig. 110) sind einige Figuren nachgeahmt alterthümlich (archaistisch), die übrigen Figuren dieses Reliefs so gut wie diejenigen im Relief des Salpion (Fig. 111) sind fast durchgängig unter den allerbekanntesten Darstellungen des bakchischen Kreises mehrfach, zum Theil vielfach nachweisbar, und daß diese Darstellungen von Salpions und Sosibios' kleinen Reliefen ausgegangen seien, wird man natürlich nicht annehmen wollen.

Diesen mehr oder weniger unzweifelhaften Nachbildungen uns bekannter Originale zunächst stehn diejenigen Darstellungen, deren Vorbilder wir allerdings nicht in einzelnen bestimmten älteren Werken nachzuweisen vermögen, während wir durchaus berechtigt sind, dieselben im Allgemeinen im Kreise namentlich der Kunst der zweiten Blüthezeit zu suchen. Dies gilt von dem sogenannten Germanicus des Kleomenes, welcher, wie schon früher bemerkt worden ist, seine vollständigen Analogieen in einer Reihe von Statuen des Hermes findet, die ihre Vorbilder in Werken der zweiten Blüthezeit der attischen Kunst haben; Gleiches haben wir bei dem Satyrn des Apollonios anzunehmen, der mitten in einer Reihe innig verwandter, edel gehaltener Satyrgestalten steht, der Art wie sie Praxiteles und seine Schule kanonisch vollendet hat. Wenn wir für die Pallas des Antiochos (Fig. 109) ein bestimmtes einzelnes Vorbild unter den Athenestatuen der früheren Zeit nicht nachweisen können, so ist daran offenbar nur die mangelhafte Überlieferung schuld, denn die Statue ist in Erfindung und Composition von aller hervorstechenden Eigenthümlichkeit weit entfernt und hat unter den erhaltenen Athenestatuen ebenfalls einige nähere und eine Menge entfernterer Analogieen [33]); dasselbe darf von dem Apollon des Apollonios behauptet werden, und wenn man für diejenigen Statuen dieser Zeit, die einzig und allein aus einer flüchtigen Erwähnung ihres Gegenstandes bekannt sind, die Vorbilder in ebenfalls nur aus flüchtigen Notizen bekannten Werken der älteren Perioden nicht im Einzelnen nachzuweisen vermag, so wird hierfür bei der schon oben hervorgehobenen durch-

gängigen Übereinstimmung in den Gegenständen der hauptsächlichste Grund in unserer mangelhaften Kunde zu suchen sein. Am meisten Eigenthümlichkeit in Erfindung und Composition wird der Mediceïschen Venus des Kleomenes zuzusprechen sein; denn, wenngleich die Statue in gewissen Hinsichten, von denen noch unten im Einzelnen gehandelt werden soll, mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles übereinstimmt und von diesem Vorbilde abhängig erscheint, so ist sie doch in anderen Rücksichten auch in der Composition von dieser Schöpfung sehr verschieden und im Ganzen das Product eines durchaus andern Geistes der Zeit und der Kunst, und wenngleich sie in einer Reihe von anderen Statuen zum Theil sehr nahe Analogieen findet, so kann doch in diesem Falle, da die Statue sich in Rom, also vor den Augen aller Welt befand, nicht mit Sicherheit behauptet werden, daß diese nicht ihrerseits von dem Vorbilde des Kleomenes abhängig sein können.

Zieht man aber aus den vorstehenden Betrachtungen die kunsthistorische Summe, so wird diese wesentlich auf das hinauskommen, was Brunn als das Résumé einer ähnlichen Erwägung hinstellt: „sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neuattische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung wenigstens im höheren Sinne ist nicht mehr vorhanden.“ Zur Erklärung dieser Thatsache aber wird es genügen auf das zurückzuverweisen, was in der Einleitung über die Stellung der nach Rom übergesiedelten griechischen Kunst gesagt worden und dem hier Nichts hinzuzufügen ist. Wenngleich nun aber von den Künstlern, um die es sich hier handelt, einige wirklich nur Copisten zu sein scheinen, so haben doch andere ihren Vorbildern gegenüber eine freiere Stellung zu behaupten gewußt, haben diese namentlich im formellen Theile der Kunst sich ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit gewahrt und dürfen daher auf mehr als auf den Namen bloßer Nachahmer Anspruch machen. Um uns hiervon zu überzeugen und um den Grad dieser formellen und technischen Eigenthümlichkeit genauer zu würdigen, müssen die oben bezeichneten Hauptwerke der neuattischen Kunst einer Betrachtung im Einzelnen unterworfen werden.

Zu beginnen ist mit derjenigen Statue, der schon oben die verhältnißmäßig größte Selbständigkeit zugesprochen wurde, der sogenannten Mediceïschen Venus des Kleomenes (Fig. 106). Während man die Mediceïsche Venus in früherer Zeit ziemlich direct aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles ableitete, ja sie für das beste Abbild der Statue erklärte, betrachtet sie die Forschung der neueren Zeit vielmehr als das endliche Product einer langen Entwickelungsreihe, deren Ausgangspunkt man immerhin in der Aphrodite des Praxiteles suchen mag, ohne daß man dabei diejenige des Skopas (oben S. 16) ganz vergessen sollte, während zwischen der Mediceïschen Statue und jenem Ausgangspunkt eine Reihe von zum Theil bestimmt nachweisbaren Umbildungsstufen liegt[34]), auf welche man nur einen Blick zu thun braucht, um die Behauptung als wohlberechtigt anzuerkennen, daß von allen guten Statuen der Göttin grade diese von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt habe. Was aber die Composition anlangt, so ist allerdings eine bald größere, bald kleinere Anzahl von zum Theil in dem Gegenstande an sich liegenden Motiven der praxitelischen Aphrodite in der ganzen

Reihe der nackten Darstellungen der Göttin bewahrt geblieben, deren Betrag sich in jedem einzelnen Falle durch eine Vergleichung des verbürgten Abbildes der praxitelischen in der oben S. 33 abgebildeten Schaumünze von Knidos ohne Mühe ziemlich genau verfolgen läßt. Stellt man eine solche Vergleichung der Statue des Kleomenes mit der des Praxiteles an, so zeigt sich am meisten Übereinstimmung in der Stellung der Beine, jedoch ist, abgesehn davon, daß Stand- und Spielbein in beiden Bildern gewechselt sind, der Stand der Knidierin um ein Geringes fester als derjenige der Mediceerin, welche das Äußerste von leichtem und beweglichem Auftreten darstellt, das wir aus alter Kunst nachweisen können. Größer schon sind die Differenzen in der Haltung des Rumpfes, und zwar dadurch, daß, während die Knidierin fast ganz grade aufgerichtet dasteht, die Mediceerin den Unterleib ein wenig mehr einzieht, was nicht unbedeutend zu dem Eindrucke mangelnder Naivetät beiträgt, welche die Statue des Kleomenes von der des Praxiteles unterscheidet. Am stärksten sind die Unterschiede in der Haltung der Arme und des Kopfes, durch welche der grundverschiedene Charakter beider Statuen am schärfsten gekennzeichnet wird. Denn während die knidische Aphrodite aus der erhobenen linken Hand das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen läßt und mit dem Blicke der Bewegung dieser Hand folgt, so daß zugleich die völlige Nacktheit unmittelbar und nachdrücklich durch das Bad motivirt erscheint, in welches einzusteigen die Göttin sich eben bereitet, ist bei der Mediceïschen Venus auch das letzte Gewandstück entfernt, liegt dasselbe nicht einmal mehr, wie bei einer Reihe von im Übrigen in den Motiven der Armbewegung übereinstimmenden Statuen, z. B. der capitolinischen [35]), wie eben fallen gelassen neben der Göttin über der Vase, sondern es ist jede Motivirung der Nacktheit vollständig aufgegeben, und während die eine Hand den Schoß bedeckt, wie

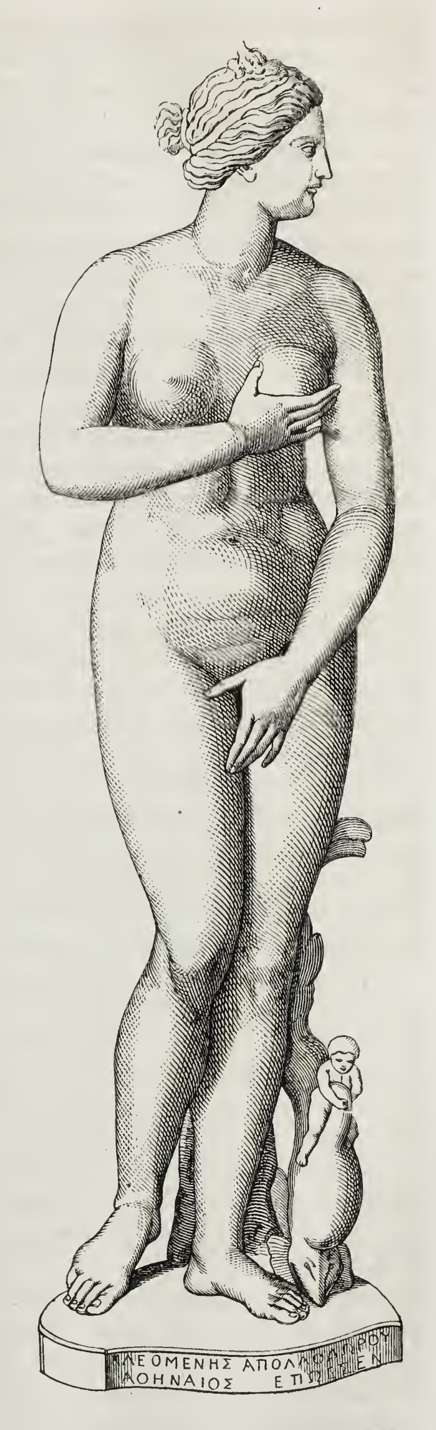


Fig. 106. Die Mediceïsche Venus von Kleomenes, Apollodoros' Sohn, von Athen.

bei der praxitelischen Statue, ist die andere vor den Busen erhoben. Dies ist nun freilich gleicherweise bei anderen Statuen der Göttin, wie z. B. bei der so eben schon angeführten capitolinischen der Fall, allein auch diese überbietet die Mediceerin darin, daß während jene von der Composition des Praxiteles wenigstens noch den gesenkten, gleichsam auf die erquickende Fluth des Bades gerichteten Blick beibehalten haben, die Statue des Kleomenes mit aufgerichtetem Haupte in die Ferne hinausschaut. Dieser Blick des feingeschlitzten Auges in die Ferne, den man vergeblich dadurch zu rechtfertigen versucht hat, daß man die Statue als eine Darstellung der Göttin der Schiffahrt (Aphrodite Euploia) bezeichnete, was sie in keinem Falle ist noch sein kann, eben so wenig wie man sie mit ihrem zierlich geordneten Haar als eine eben dem Meere Entstiegene (Anadyomene) bezeichnen darf, dieser freundliche Blick in die Ferne zerstört den letzten Rest von Naivetät und Unbewußtheit, welchen man in der Statue sonst noch suchen möchte, er hat etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, und in Verbindung mit der Haltung der Arme, die, auch ohne die der Restauration zufallende widerwärtig gezierte, ja gradezu freche Haltung der Finger, bei dem Fehlen jeglicher Gewandung, also bei der Unmöglichkeit einer wirksamen Verhüllung nur ein kokettes Spiel ist, in weiterer Verbindung mit dem leisen Einziehn des Unterleibes und mit einem unbeschreiblichen aber sehr deutlichen Zug in der Bewegung des Mundes, namentlich der Unterlippe sogar etwas Lüsternes, so daß der Beiname der „pudica“ (der schamhaften), mit dem man diese Venus beehrt hat, grade ihr unter allen ihren Schwestern fast am wenigsten zukommt. Die Statue ist vielmehr voll von dem ausgesuchtesten sinnlichen Reiz, und von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zuerkannte, ist hier nur noch die überaus feine Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Maß des Wirklichen und des Menschlichen gesteigert erscheint. Der von zwei Eroten umspielte Delphin ist zunächst Nichts als die Stütze, deren eine Marmorstatue wie diese nicht wohl entrathen konnte, er ist aber passend gewählt, weil er an das Element erinnert, welchem die Göttin dereinst entstieg, und durch die Eroten auf die Herrschaft der Göttin über alles Leben auch in diesem Elemente hinweist.

Wenngleich man nun aber in dieser Auffassung der Liebesgöttin unmöglich einen Fortschritt über diejenige des Praxiteles finden kann, im Gegentheil dieselbe als ein Zeugniß der Entartung des Geistes der Kunst betrachten muß, so soll derselben doch ihre Eigenthümlichkeit nicht abgesprochen werden, und man braucht gegen die großen Vorzüge der Statue das Auge nicht zu verschließen. Diese Vorzüge liegen vor Allem in der wohlthuenden harmonischen Ganzheit des Werkes, in welchem Alles, Haltung, Ausdruck und Formgebung in der vollsten Übereinstimmung sich befindet und gleichsam wie nothwendig das Eine vom Andern bedingt ist; der besonderste Vorzug aber und der am allgemeinsten empfundene besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten. Ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns aus dem ganzen Kreise der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist den meisten übrigen weiblichen Körpern, auch den meisten der zahlreichen Wiederholungen desselben Motivs überlegen, während er zugleich in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit einen Gegensatz bildet gegen die, soweit wir aus der Mehrzahl der erhaltenen Venusstatuen schließen dürfen, in dieser Periode

übliche reifer entwickelte, fülligere und fleischigere Darstellung der Göttin. Dieses Gegensatzes gegen seine Zeitgenossen und vielleicht gegen manche frühere Meister wird sich unser Künstler wohl bewußt gewesen sein, dafür spricht die vollendete Durchführung dieser zarten Formgestaltung, und gern soll anerkannt werden, daß uns diese Art der Auffassung das Talent eines feinsinnigen attischen Meisters verkündet, nur daß man sich vor dem selbst bedingten Zugeständniß hüte, daß Kleomenes das Ideal der Aphrodite noch um eine Stufe höher ausgebildet habe, als die früheren Künstler. Denn der Idee nach, die dem Werke zum Grunde liegt, ist das sicher nicht der Fall, und was die Form an sich anlangt, wie können wir über deren Verhältniß zu den Formen der skopasischen und praxitelischen Aphrodite urteilen, von denen wir nichts Anderes wissen, als daß sie die Beschauer in Entzücken versetzten. Auch bedarf es dessen nicht; unter seinen Zeitgenossen nimmt Kleomenes einen sehr ehrenvollen Platz ein, und sein Werk wird, auch ohne daß wir dasselbe als das vollendete Idealbild der Aphrodite anerkennen, auch ohne daß wir es in seiner weniger hohen und reinen Auffassung, Maß und Ziel der Bewunderung vergessend, unmittelbar neben die Schöpfungen der größten Meister stellen, für alle Zeiten eine der in sich abgeschlossensten, harmonischesten und feinsten Arbeiten der griechischen Plastik bleiben.

Niedriger an Kunstwerth als die Mediceïsche Venus steht allerdings der sogenannte „Germanicus“ von Kleomenes dem Sohne, über dessen Benennung und Bedeutung oben gesprochen ist, so daß es sich hier nur um das Künstlerische und Formelle der Statue handelt; jedoch muß einer nicht selten [36]) wiederholten Unterschätzung derselben eben so sehr entgegen getreten werden, wie der Überschätzung der Venus. Obgleich nämlich der Statue, was die Erfindung anlangt, die Originalität bestimmt abgesprochen werden muß, so ist doch der Gedanke aller Anerkennung werth, einen Römer, der sich etwa als Gesandter oder als Redner im Senat ausgezeichnet hatte, in der Gestalt des griechischen Gottes der Beredsamkeit, des Hermes Logios, zu bilden, den die Schildkröte am Fußgestell und wahrscheinlich der in der linken Hand g e s e n k t gehaltene Schlangenstab charakterisiren, ohne sich gleichwohl zu einer durchgängigen Idealisirung der Formen hinreißen zu lassen und damit dem Rea-

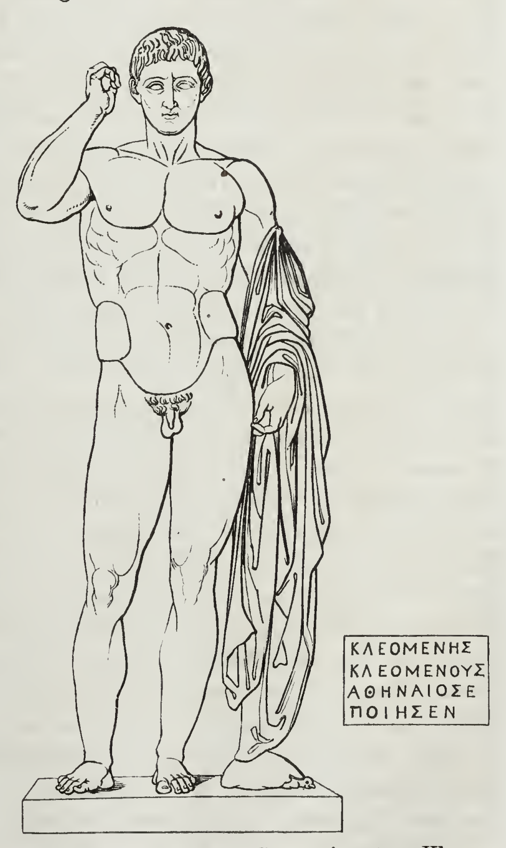


Fig. 107. Der sogenannte „Germanicus“ von Kleomenes, dem Sohn des Kleomenes von Athen, im Louvre.

lismus einer gesunden Porträtbildnerei zu schaden. Die Geberde, nämlich das Erheben der rechten Hand mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger, während die drei andern Finger eingeschlagen sind, bis zu der Höhe des Auges ist überaus sprechend diejenige einer ruhig gehaltenen, fein dialektischen Auseinandersetzung, und der Ausdruck in dem übrigens durchaus individuell gehaltenen, charakteristisch römischen Gesichte, sowie die feste Haltung des mit beiden Füßen aufstehenden und doch von aller Steifheit entfernten Körpers stimmt damit auf's beste überein. Visconti hat freilich die Statue gewiß nicht mit Recht für die vorzüglichste auf uns gekommene Porträtfigur erklärt, aber einen niedrigen Rang nimmt sie in ihrer klaren Auffassung und in der harmonischen Durchführung ihres Grundgedankens gewiß nicht ein. Was die Formen des Nackten anlangt, so ist schon gesagt, daß sie nichts Idealisches haben, allein es heißt die Schönheit derselben zu gering anschlagen, wenn Winckelmann urteilt, die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet, obgleich nicht verkannt werden darf, daß auch im Körper etwas Individuelles liegt. Die Behandlung der Formen aber verbindet Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit Weichheit der Flächen und der Übergänge und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln würde, nach dem Maßstabe vollkommener Schönheit gemessen, nur hie und da eine etwas zu große Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fetten, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt, wenn es sich dabei nicht wahrscheinlich grade um getreu wiedergegebene individuelle Eigenthümlichkeiten handelte. Größerem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhangenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig mißlungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblößenden Gewänder, wie z. B. an der Herse im östlichen Parthenongiebel; diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch, wie dies Visconti bereits hervorgehoben hat, Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue soll den Eindruck machen, als glitte es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet; allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt. Das ist so augenscheinlich, daß z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen, gleichwohl von mehren Neueren angenommenen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Heroldstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen; dies aber ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Heroldstab und nicht etwa, was jedoch sehr unwahrscheinlich ist, einen Beutel, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte [37]), allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, daß die Quelle solcher Fehler in der Entfernung der Künstler von lebendiger und unbefangener Hingebung an die bewegte Natur liegt, an deren Stelle das Actmodell und die Gliederpuppe getreten ist, an denen man freilich die Gewandung nach künstlerischem Belieben in allen „interessanten“ Motiven oder auch „motivetti“ an- und

aufstecken konnte, wie man das gelegentlich heutzutage auch wieder macht. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der großen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlicheren und kleinlicheren Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte. Mit Kleomenes darf man übrigens deswegen nicht zu streng ins Gericht gehn, da es zweifelhaft ist, ob er diese Gewandbehandlung erfunden und nicht vielmehr auch sie von seinem Vorbilde mit herüber genommen hat. Für das Letztere spricht sehr stark der Umstand, daß eine Statue des Hermes Logios in der Villa Ludovisi [38]) eine wenn auch nicht ganz gleiche, so doch in der Hauptsache durchaus ähnliche Behandlung des eben so unmöglich am Oberarme klebenden Gewandes zeigt, während es, da dies Werk den Gott selbst darstellt, in dessen Costüm Kleomenes seinen Römer bildete, wahrscheinlich ist, daß dasselbe dem Originale dieses, in einer Statue im Palaste Colonna in Rom zum dritten Male fast genau übereinstimmend wiederholten Typus näher steht, als das Werk des Kleomenes. Mag aber immerhin der Kopf des Hermes Ludovisi einigermaßen archaisiren, in gute oder gar in alte Zeit geht der Typus dieser Gewandbehandlung darum sicher noch nicht hinauf. Archaisirt wurde in dieser Periode auch sonst, z. B. in der Schule des Pasiteles, von der weiterhin gesprochen werden soll; das in Frage stehende Gewandmotiv aber ist eine raffinirt willkürliche Weiterbildung des sehr schönen älteren der auf der Schulter ruhenden Chlamys, welches uns namentlich in einigen trefflichen kleinen Bronzen erhalten ist; siehe Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 664. Nr. 1540; 666. 1515; 666 D. 1512 F.

Über kein Monument dieses Kreises haben die Urteile so stark geschwankt, wie über den berühmten Torso vom Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 292 mitgetheilt ist. Die äußersten Gegensätze vertreten einerseits Winckelmanns unbedingt lobpreisende, nur dem Hymnus über den vaticanischen Apollon an die Seite zu setzende Beschreibung [39]) und andererseits die Beurteilung Brunns [40]), doch finden sich in den Urteilen mehrer andern guten Kenner namentlich der neueren Zeit manche Äußerungen, welche der Unbedingtheit der Winckelmann'schen Bewunderung dies und das abziehn, und welche zeigen, daß zu einer so emphatischen Verwerfung des Brunn'schen Urteils, wie sie von gewissen Seiten ausgesprochen worden ist [41]), kein Grund vorhanden sei.

Gegen die Richtigkeit von Winckelmanns Urteil wird man zu oberst die Grundlage seiner Auffassung des Torso geltend zu machen haben. Winckelmann erkannte, wie schon oben bemerkt, in dem Torso einen verklärten, vergötterten Herakles, den er auf dem Berge Oeta von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt, mit der ewigen Jugend vermählt sein läßt, und den er einen von keiner sterblichen Speise und groben Theilen, sondern von der Speise der Götter ernährten nennt. Wenn nun aber diese Auffassung aus Gründen, welche ebenfalls schon oben mitgetheilt sind, schwerlich zu Rechte besteht, wenn es sich vielmehr in der That um einen noch auf Erden befindlichen unter irdischer Mühsal ermatteten Herakles handelt, und wenn andererseits Winckelmann den Formencharakter des Torso richtig bezeichnet und denselben nur aus einer unrichtigen Voraussetzung herleitet und erklärt, sollte da dem Resultate nach Winckelmanns Urteil über die Formgebung am Torso von dem Urteile Thorwaldsens [42]) so gar weit abstehn,

der den Stil dieses Werkes als einen solchen bezeichnete, welcher durch das ganze System der Musculatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinirung der feinsten und geläutertsten Kunst sich als den jungen und späteren der Plastik darstelle? Und wenn uns die Betrachtung älterer griechischer Werke, namentlich der Sculpturen vom Parthenon gelehrt hat, daß Winckelmanns Meinung, die griechischen Künstler haben die göttlichen Wesen, um ihnen gleichsam einen verklärten Leib zu geben „ohne Sehnen und Adern gebildet“, selbst in Beziehung auf Götter fehl geht und nur bei den Werken der späteren Zeit zutrifft, soll man den Charakter der Verklärtheit, des Genährtseins mit immaterieller Götterspeise u. s. w., sofern er sich am Torso wirklich findet, nicht auf die Rechnung des Raffinements einer jüngeren Periode der Kunst setzen dürfen?

Weiter aber bezieht sich Winckelmanns Lob vorzüglich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen und Einzelnen; er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles Epitrapezios folgend: das sind die Arme, in denen der nemeïsche Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Und in Beziehung hierauf, auf die Erfindung und die harmonische Gestaltung dieses übermenschlich gewaltigen und übermenschlich schönen Menschenkörpers herrscht volles Einverständniß unter Allen, welche über das Werk geurteilt haben, und nur darüber kann man verschiedener Meinung sein, welchen Antheil an unserer Bewunderung Apollonios für sich in Anspruch nehmen darf und welcher andere dem Lysippos zufällt und dem von diesem geschaffenen Vorbilde, welches Apollonios, wir können wiederum nicht sagen, mit welchem Grade von Freiheit umschaffend, nachgestaltete. Auf die besondere Eigenthümlichkeit der Formengestaltung und Formenveranschaulichung dagegen geht Winckelmann nur an einigen Stellen, besonders in der Besprechung der linken Seite und des Rückens, näher ein, während sich grade hierauf eine sehr feine Analyse von v. d. Launitz (s. Anm. 20.) bezieht, aus welcher die Hauptsätze hier mitgetheilt werden mögen. „Zum Torso zurückkehrend verweilen wir zuerst bei seiner Bedeutung, bei dem was der Künstler in ihm hat vorstellen wollen, weil ohne eine richtige Erkenntniß der Absicht des Künstlers ein richtiges Urtheil über das Werk unmöglich ist. Diese war die Darstellung eines im höchsten Grade kraftvollen Körpers in einer ausruhenden Stellung, daher der Name Anapauomenos. Diese Absicht, die Darstellung der Ruhe nämlich, bedingt eine vollkommene Erschlaffung oder richtiger Abspannung der Muskeln mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Zusammenbrechen der Figur verhindert wird. Die zusammengebeugte Vorderseite des Körpers ist die ausruhende, abgespannte; der Rücken im sogenannten Kreuz ist dagegen die angespannte, welche das Überfallen nach vorn verhindert. Diese Erschlaffung oder Ruhe der Muskeln kann aber nur dargestellt werden durch ein möglichst geringes Hervortreten derselben. Möglichst gering darf dieses Hervortreten aber doch nur relativ sein in Anbetracht des darzustellenden Charakters und im Verhältniß zu der gewöhnlichen Erhebung dieser Muskeln im Zustande der Thätigkeit. Ein vollkommener Mangel an Erhebung würde bei einem Manne, geschweige bei einem Heros oder Gott, nur Schwäche, keine Ruhe ausdrücken. Der Künstler mußte daher seinen Herakles in der Ruhe

größere, höhere, ausgearbeitetere Muskeln geben, als ein gewöhnlicher Mensch in der Ruhe sie zeigt; das hat er gethan."

„Bei dem Theseus des Parthenon hatten wir nur die Existenz, das Seyn im Allgemeinen, ohne einen ganz bestimmten Moment in demselben ausgedrückt gefunden, was dem Künstler für seinen Zweck hoch am Giebel genügte; hier am Torso finden wir das Bestreben und das Gelingen, einen gewissen bestimmten Moment der Existenz, eine bestimmte Situation im allgemeinen Seyn auszudrücken, und das ist unbezweifelt wieder ein Schritt weiter in der Auffassung der Natur. Demgemäß verlangte grade der besondere Moment, also der der Ruhe, ein spezielleres Eingehn auch auf die Haut, weil ohne ihre naturgemäße Charakterisirung im Momente der Erschlaffung keine vollendete Darstellung der Abspannung des Körpers möglich ist. War daher einmal von an- und abgespannter Haut die Rede, so mußte auch auf ihre Charakterisirung das Augenmerk des Künstlers gerichtet sein, und da nur durch Contraste in der Kunst gewisse Wirkungen erreicht werden können, so mußten an- und abgespannte Theile einander gegenüber gestellt werden. Dies ist in überraschender Weise gelungen. Die linke Seite des Helden ist in vollkommener Abspannung, da sie durch die Überbeugung des Körpers nach dieser Seite hin zusammengedrückt wird, und dieses Ineinanderschieben der Rippen und folglich der Muskeln und der Haut ist im höchstem Grade meisterhaft ausgedrückt. Man sieht unter der scheinbar verworrenen Oberfläche bei genauer Betrachtung deutlich den Gang der Rippen und des Serratus"..... „Dagegen sehn wir die rechte Seite des Torso im Gegensatze zur linken angespannt oder wenigstens ausgereckt, und eben so klar ist hier wieder die veränderte Rippenstellung, ihre größere Entfernung von einander und die dadurch angespannte Hautfläche dargestellt. Ebenso ist ein künstlerischer Contrast zwischen der Vorder- und Rückseite des Leibes zu bemerken. Der Bauch ist ohne alle beabsichtigte unnöthige Contraction nur soviel eingezogen, als nöthig war, das Vorwärtsbeugen auszudrücken und um einen schönen Umriß gegenüber der Rückenlinie zu erhalten. Und meint man nicht, über der Nabelgegend sogar eine dickere und fettere Haut fühlen zu können, wie dieser Theil bei kräftigen Naturen fast immer zeigt? Dagegen aber ist die Stelle um die letzten Lendenwirbel und die Gegend des Kreuzbeines in der nöthigen Anspannung, um das Herüberfallen nach vorn zu verhindern und die Behandlung dieser Theile ist in dieser Hinsicht ganz unübertrefflich, indem man gewissermaßen die Härte im Marmor zu fühlen glaubt, die dieser Theil in der Natur hat, wo die vielen starken Sehnen dicht unter der Haut und auf den Wirbeln liegen. Aber den gründlichen Kenner der inneren Körperconstruction und deren äußerer Hülle erkennen wir noch an vielen anderen Stellen der herrlichen Figur. So gehören die Schenkel des Torso zu dem Vortrefflichsten, ja sie sind selbst die trefflichsten Darstellungen von Schenkeln, die uns aus dem Alterthum erhalten sind, denn nirgend finden wir die Verschiedenheit der Schenkelhaut so scharf beobachtet und so meisterlich dargestellt, wie bei dem Anapauomenos"..... Nachdem dieses noch weiter begründet ist, wird hervorgehoben, wie dies Alles von einer höchst genauen Beobachtung der Natur und von feinem Verständniß in ihrer Wiedergabe bei dem Künstler des Torso Zeugniß ablege, dem sehr mit Unrecht eben diese künstlerischen Vorzüge abgesprochen worden seien. „Kein Theil, heißt es

an einer etwas späteren Stelle, ermangelt der Naturwahrheit, kein Theil giebt einen falschen Begriff von der Bestimmung, Lage und Wirkung der Muskeln und kein Theil erscheint zu flau und abgeschwächt, so daß man auf die Nachahmung eines früheren Originalwerkes schließen müßte, wenngleich sich der Meister dem Einflusse und der Sinnesrichtung seiner Zeit nicht hat entziehn können, die allerdings von dem Geiste des Lysippos verschieden war.“

Kann man diesem eingänglichen Urteil eines der feinsten, als bildender Künstler doppelt stimmfähigen Kenners gegenüber nun auch schwerlich noch mit Recht behaupten, daß Apollonios nicht mehr im Stande gewesen sei, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen das alte Leben einzuhauchen, und daß ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniß der Natur nicht mehr gegeben gewesen sei und eben so wenig, er habe, wie Brunn meinte, dies selbst empfunden und der Grenzen seiner Befähigung sich bewußt, sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wiederzugeben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniß verschafft hatte, so muß auch die Ansicht als hinfällig bezeichnet werden, welche in der ersten Auflage dieses Buches ausgesprochen war, Apollonios, wie andere zeitgenössische Künstler, sei nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgegangen, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt waren. Um nun aber abschließend Künstlern wie Apollonios und Werken wie der Torso kunstgeschichtlich die richtige Stellung anzuweisen oder richtiger, um sich durch solche Künstler und Werke den Satz nicht verrücken zu lassen, daß die höchste Blüthezeit der Kunst lange vor dieser Periode liege, und daß die Kunst nicht etwa Jahrhunderte lang einen gleich hohen Bestand gehabt habe, muß zwischen dem Technischen und Formalen einerseits und dem Geistigen und der Erfindung andererseits unterschieden werden. Und wenn man anerkennen muß, daß in der ersteren Hinsicht die Kunst dieser Periode in ihren höchsten Leistungen im Vollbesitze der ganzen Erbschaft der Blüthezeit sich befand, so wird geflissentlich daran zu erinnern sein, daß sie in der letzteren Beziehung, so weit unsere Einsicht reicht, durchaus als eine Epigonenperiode erscheint, zwischen deren routinirter Production und dem genialen Schaffen und Erfinden der Blüthezeit eine durch Nichts zu überbrückende Kluft befestigt ist.

Ungleich größer als bei dem Torso ist die Übereinstimmung der Urteile bei dem Herakles des Glykon, dem sogenannten Farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 108) eine Zeichnung gegeben ist.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewußtsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu

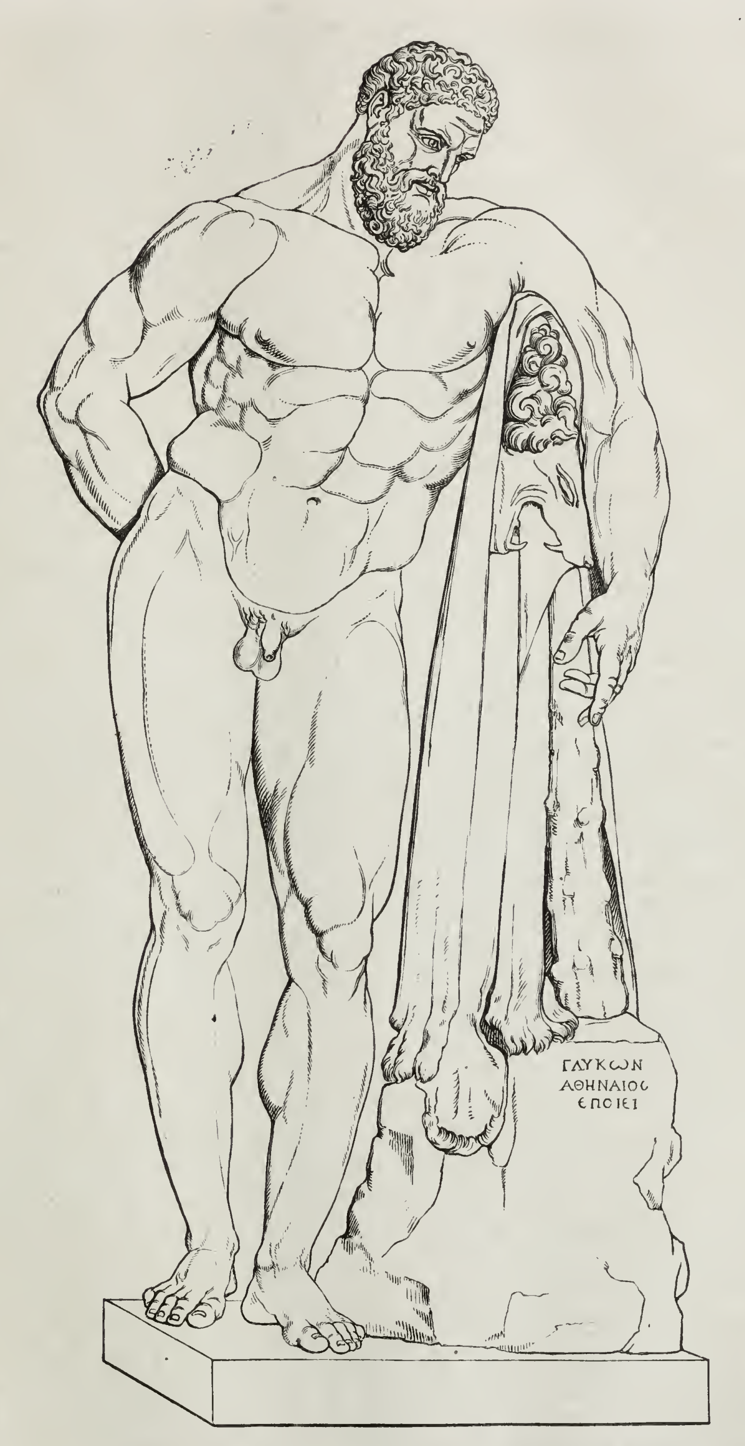


Fig. 108. Der Farnesische Herakles des Glykon von Athen.

übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner überschwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch momentan ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäß stellte der Künstler ihn hingelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule dar, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene und zukünftige Mühsal zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüstlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia (Bd. I. Fig. 71. S. 367) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefaßt und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehn konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Maß der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wuchtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht in dem gedrungenen Wuchse des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, daß diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen könne, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wiefern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit, zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Intention des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuern Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich Viel einzuwenden, um aber der Art, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, allseitig gerecht zu werden darf man vor allen Dingen nicht vergessen, daß die in sehr großem Maßstabe gearbeitete Statue wohl ohne Zweifel für eine Betrachtung aus größerer Entfernung berechnet ist, als diejenige, aus welcher man das Original in seiner jetzigen Aufstellung und wohl auch die meisten Abgüsse beschauen kann. In zu großer Nähe betrachtet, wirken so kolossale und in sich gewaltige Formen erdrückend, und die Einzelheiten treten uns in einer Massigkeit entgegen, welche

sie plumper erscheinen läßt, als sie im Verhältniß zum Ganzen sind. Aber auch wenn man dieses nicht aus den Augen verliert, behält die Statue etwas Schwerfälliges und stark Materielles und bildet in der Auffassung und Behandlung der Formen der Muskulatur sowohl, wie der stark aufgetriebenen Adern einen Gegensatz gegen den etwas raffinirten Idealismus des Torso. Das hat auch Winckelmann schon empfunden, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen", gleichsam entschuldigend schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poëtischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme." Und wenn Brunn gesagt hat, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich, so hat er damit auf keinen Fall ganz Unrecht, und bei den meisten neueren Beurteilern finden sich ganz ähnliche Aussprüche wieder. Was aber an dem Werke des Glykon zu tadeln oder mindestens weniger lobenswerth erscheint, das wird man auf Lysippos' Original schwerlich zurückführen dürfen, vielmehr wird man nach dem hohen Range, den Lysippos grade in Hinsicht auf das Formelle der Kunst einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters annehmen können, daß Lysippos auch in dieser Statue Maß gehalten, daß er die Grenzen einer idealen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Was also von Übertreibung in den Verhältnissen und von allzu materieller Auffassung der Formen in der Farnesischen Statue ist, das wird man seinem Nachahmer auf die Rechnung zu setzen haben, und hier dürfte in der That die Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren bei Glykon daher stammen, daß er seinen ermattet ruhenden Herakles nicht frei und selbst erfunden und geschaffen, sondern dem lysippischen Originale nachgebildet hat, daß er also nicht von der Natur, sondern von einem fertigen Kunstwerk ausgegangen ist. Auf diesem seinem Standpunkte mochte er, wie das auch anderen Nachahmern geschehn ist, glauben, die in dem Original ausgesprochene Intention noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild überbieten zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so mußte selbst die bloße treue Übertragung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, das wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykons zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als bloßen Copisten, im einen wie im andern Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn neben diesen vier berühmtesten Arbeiten der neuattischen Schule auch noch ein weniger bekanntes fünftes Werk, die Statue der Pallas in der Villa Ludovisi von Antiochos etwas näher besprochen und in einer Abbildung (Fig. 109) mitgetheilt wird, so geschieht dies nicht sowohl deshalb, weil diese Statue zur Charakterisirung der neuattischen Kunst insbesondere Viel beiträgt, sondern vielmehr damit in einer möglichst großen Auswahl von Arbeiten, welche das sichere Datum der Periode tragen, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, ein Maßstab zur Würdigung und ein Anhalt zur Datirung anderer nicht datirter Kunstwerke



Fig 109. Pallas in der Villa Ludovisi von Antiochos von Athen.

dieser Zeit dargeboten werde, ein Maßstab, von dem weiterhin Gebrauch gemacht werden soll. Über den Gegenstand ist nur zu bemerken, daß wir, weil die Arme ergänzt sind, einen bestimmten mythologischen Charakter der Göttin nicht nachweisen können; „wäre die Ergänzung wohl motivirt und glücklich getroffen, so hätten wir uns, meint Welcker [43]), die Göttin, die offenbar als kriegerische Pallas erscheint, zu denken als Vorbild des Feldherrn, welcher zu dem Heere spricht, und passend tritt in einer Zeit, wo von den Reden, die der Anführer an seine Truppen hielt, nicht Wenig abhing, die Pallas als Rednerin an die Stelle der Promachos“ (Vorkämpferin). Wahrscheinlicher jedoch hat der Ergänzer bei dem erhobenen linken Arm an das Aufstützen einer Lanze und bei der rechten Hand an ein Aufruhen derselben auf dem Rande des abgesetzten Schildes gedacht, wenigstens hat die Hand hierzu genau die richtige Lage: Daumen und Ringfinger hielten den Schild in seiner Lage, während die beiden ersten Finger bequem auf dessen Rande ruhten. Eine Erhebung des linken, eine Senkung des rechten Armes war dem Ergänzer durch die Lage der Reste gegeben; erscheint es aber auffallend, daß er rechts einen Schild annahm, so muß man nicht vergessen, daß er dafür antike Vorbilder hatte [44]). An den von Welcker angenommenen declamatorischen Gestus hat schwerlich weder der Ergänzer noch der Künstler des Originals gedacht.

Wenn Winckelmann (Geschichte der Kunst XI. 3. 26) die Pallas des Antiochos gradezu „schlecht und plump“ nennt, so ist dies Urteil ohne Zweifel zu hart, aber es enthält dennoch einen Kern von Wahrheit. Die Figur hat in der That etwas Schwerfälliges und Gedrungenes und besonders kurze Unterschenkel; denkt man diese Gestalt nackt, so würde sie sich schlecht genug ausnehmen, so sehr ist sie ganz und gar auf die breite Gewandmasse hin componirt. Was immer sich zu Gunsten des Künstlers und seiner Gewandbehandlung sagen läßt, das hat Brunn [45]) geflissentlich hervorgehoben, der meint, Winckelmann sei zu seinem verdammenden Urteile durch den heutigen unerfreulichen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstelle das ganze Gesicht in hohem Maße, und nicht weniger unharmonisch wirke der moderne Helmbusch. Das ist ohne Zweifel wahr, allein auch in den echten Theilen hat das Gesicht etwas Unedeles durch Formen, die in den oberen Partieen etwas gedrückt, in den unteren, namentlich in dem sehr runden und langen Kinn etwas zu voll sind. In Betreff der Gewandung aber macht Brunn geltend, daß an dem kürzeren Obergewande alle Ränder abgestoßen sind, wodurch die damit zusammenhangenden Gewandpartieen ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. „Grade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urtheilen, sein Verdienst besonders in einer äußerst sorgfältigen und präcisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten, und eine jede ihrer besonderen Natur gemäß durchgebildet, so daß das Werk in seinen Einzelheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äußert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine größere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Übersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich

tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partieen, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mußten, in gleichförmige Einzelheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muß, läßt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, daß er dem künstlerischen Machwerk bereits eine größere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt.“ Billiger als hier und etwa noch in Meyers Note zu Winckelmann a. a. O. geschieht, kann man über diese Statue auf keinen Fall urteilen, und je weniger allgemein bekannt das von Winckelmann verdammte Werk ist, desto mehr schien es geboten, dieses verhältnißmäßig günstige Urteil ganz mitzutheilen.

Über die anderen oben erwähnten statuarischen Werke dieser Schule ist nicht eben viel zu sagen. Dem Satyrn des Apollonios (oben S. 294) giebt O. Müller[46]) das Zeugniß vorzüglicher Schönheit. „Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fließendes und Edles, und den Satyrn erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife; die schönen Beine sind glücklicher Weise fast ganz erhalten.“ Ein hervorstechendes Verdienst dieser Statue scheint sich aus diesen Worten nicht zu ergeben, die man grade so auf manches andere Werk der ersten Kaiserzeit anwenden könnte, und in der That ist die Statue Nichts, als eine der zahlreichen Wiederholungen des in Dresden noch drei Mal vorhandenen einschen-



Fig. 110. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.

kenden Satyrn, abgeb. b. Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 459 [47]). Den jetzt in der Sammlung Despuig auf Majorka befindlichen Apollon mit dem Namen des Apollonios (oben S. 294) nennt Visconti [48]) gradezu nach einem anderen Werke copirt, da der Stil des Bildes kein besonderes Talent bekunde, während Hübner (s. Anm. 25) in ihm, besonders in den „eckigen Schultern, der breiten aber flachen Brust und in dem Stil des Ganzen „Ähnlichkeit mit dem in Pompeji gefundenen Erzbilde des Apollon (s. unten Fig. 116. b.) findet, wonach man annehmen könnte, daß Apollonios unter Einflüssen der Schule des Pasiteles (s. unten) gestanden habe. Die Statue soll augenscheinlich nach einem Original von Bronze gearbeitet sein. Die Bronzebüste mit Apollonios' Namen (oben S. 294) ist schon oben als eine Copie der Doryphorosköpfe bezeichnet worden. In den wohl zur Decoration eines Grabmales oder auch eines Saales bestimmt gewesenen Kanephorenstatuen von Kriton und Nikolaos (oben S. 296) haben die Künstler eine über die classischen Muster solcher Figuren hinausgehende Fortbildung des überkommenen Typus angestrebt; aber schon Winckelmann hat in den Köpfen dieser Figuren eine gewisse kleinliche Süßlichkeit und eine Stumpfheit und Rundlichkeit der Formen bemerkt, die eine höhere Kunstzeit schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten haben würde, und auch die Gestalten in ihrer Gesammtheit, welche keinen größeren Werth in Anspruch nehmen können, als andere Decorationsarbeiten der Kaiserzeit, machen einen verzärtelten und schwächlichen Eindruck, welcher mit dem Streben nach Lieblichkeit zusammenhängt, sich aber mit der tektonisch-ornamentalen Bestimmung dieser Figuren am allerwenigsten verträgt.

Die beiden Reliefe endlich von Sosibios (Fig. 110) und das ungleich schönere des Salpion (Fig. 111) werden in Umrißzeichnungen hauptsächlich in derselben Absicht mitgetheilt, welche bei der Pallas des Antiochos bestimmend war: sie sollen als datirte Monumente der ersten Kaiserzeit den Maßstab zur kunst-

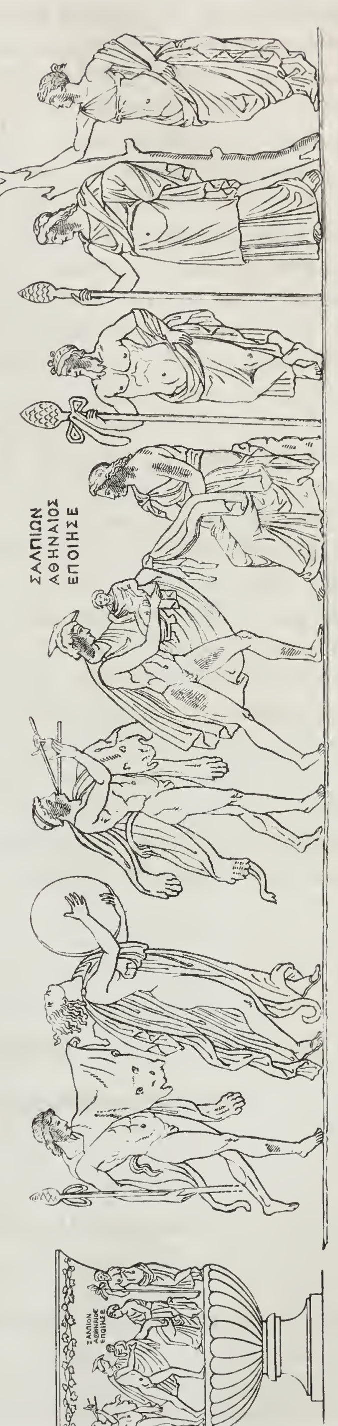


Fig. 111. Krater mit Relief von Salpion von Athen.

geschichtlichen Würdigung mancher andern Reliefe bieten. Auf den Gegenstand der Amphora des Sosibios einzugehn würde hier zu weit führen, und über den Mangel an originaler Erfindung ist oben gesprochen worden; die besondere Bedeutung dieses Reliefs, das allerdings durch Abgreifen der Oberfläche stark gelitten hat und daher in der Formgebung oberflächlicher erscheint, als es wohl ursprünglich gewesen ist, besteht darin, daß es uns den Beginn der archaistischen Nachahmung in dieser Periode verbürgt, in der auch bei Augustus zum ersten Male, wie später bei Hadrian in größerem Maße die Liebhaberei für die Werke der alten Kunst hervortritt. Das Relief des Salpion stellt die Kindheitspflege des Dionysos dar, der von Hermes zu der Nymphe von Nysa gebracht wird; auch in ihm ist schwerlich eine einzige Figur neu erfunden, allein die Zusammenordnung derselben ist mit Geschick gemacht und die Gestalten sind durchweg mit eleganter Leichtigkeit dargestellt.

Von vorzüglichem Formenadel sind die Figuren in dem Iphigenienreliefe des Kleomenes (oben S. 295), ist ganz besonders die Iphigenia selbst, welcher der Priester eben eine Locke, zur Vorweihe des Opfers vom Haupte schneidet, eine in ihrer stillen und gefaßten Trauer wahrhaft rührende Gestalt. Welchen Grad von Selbständigkeit in ihrer Erfindung Kleomenes in Anspruch nehmen kann ist zweifelhaft; den mit verhülltem Haupte in tiefster Trauer abseit stehenden Vater Agamemnon hat er dem Motive nach sicherlich einem im Alterthum besonders berühmten Gemälde dieses Gegenstandes von Timanthes von Kythnos (s. SQ. Nr. 1734—1739) entlehnt, und daß er seine Iphigenia ebendaher abgeleitet habe ist mindestens nicht unwahrscheinlich. Die Nebenfiguren in dem Reliefe dagegen stammen nicht von dem Gemälde des Timanthes her, sie sind aber, mögen sie des Kleomenes persönliches Eigenthum sein oder nicht, verhältnißmäßig wenig bedeutend. Der Ausführung nach kann sich dieses nicht zum besten erhaltene Relief durchaus neben dasjenige des Salpion stellen und überragt mit diesem zusammen dasjenige des Sosibios.

DRITTES CAPITEL.

Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland.

Neben den attischen Künstlern, welche die Hauptvermittler der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom gewesen zu sein scheinen, und deren Hauptwerke in den beiden letzten Capiteln besprochen worden sind, kennen wir aus Inschriften noch eine kleine Reihe kleinasiatischer Künstler, die entweder in Italien arbeiteten, oder deren Werke sich daselbst befanden, und von denen wenigstens die bedeutendsten gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern gelebt zu haben scheinen, also in der Periode, von der hier die Rede ist. Diese Künstler, oder vielmehr deren Werke, einer aufmerksamen Prüfung zu unterziehn ist nament-

lich deswegen von Interesse und von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil wenigstens einige derselben sich in mehr als einem Betracht von den Werken der gleichzeitigen attischen Künstler unterscheiden und sich in gewissem Sinne als die letzten Ausläufer der sikyonisch-argivischen Kunst und ihrer Principien, welche über Rhodos in die Städte der kleinasiatischen Küste gedrungen sind, darstellen. Der Zusammengehörigkeit nach dem Vaterlande wegen wird es bei der nicht großen Zahl erlaubt sein, hier gleich alle kleinasiatischen Künstler von einiger Bedeutung, von denen wir Kunde haben, kurz mit zu besprechen, obgleich manche derselben der hadrianischen und nachhadrianischen Zeit angehören. Diejenigen Künstler aber, die unserer Periode zufallen und die das größte Interesse bieten, sind folgende.

1. Agasias, des Dositheos Sohn von Ephesos (SQ. Nr. 2272), der Meister des sogenannten „Borghesischen Fechters" im Louvre (s. Fig. 112). Er ist vielleicht der Enkel eines anderen Ephesiers Agasias (SQ. Nr. 2277), der auf Delos die Ehrenstatue eines römischen Legaten Billienus machte, dessen Zeit wahrscheinlich an das Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fällt. Unser Agasias gehört nach den Formen der Buchstaben in der Inschrift am Stamme, der seine Statue stützt, in die Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft; da aber sein Werk in Antium gefunden ist, wo sich die Kaiser von Augustus an vielfach aufhielten, so bleibt es am wahrscheinlichsten, daß Agasias in dieser Zeit lebte und für einen der ersten Kaiser arbeitete.

Ein anderer ephesischer Künstler, aber aus späterer Zeit, der hier im Vorbeigehn genannt werden möge, ist

2. Herakleides, der Sohn des Hagnos, der mit einem zweiten Künstler, dessen Name wahrscheinlich Agneios, dessen Vaterland aber bisher nicht ermittelt ist[49]), eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Costüm nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstepoche bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene (SQ. Nr. 2285), der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer" im britischen Museum (unten Fig. 114). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillae gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. u. Z.) das Heiligthum des iulischen Geschlechtes weihte. Eine Reihe von Gründen macht es wahrscheinlich, daß in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefen, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei.

Wahrscheinlich gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künster aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos im Louvre (unten Fig. 113 a. u. b.), wenigstens fand sich

4. der Name des Alex]andros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Maeander, auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit derjenigen der herrlichen Statue wohl fast unzweifelhaft zusammengehört hat. Es ist dies freilich nicht unbedingt zu beweisen, um so weniger, da diese Inschrift jetzt verschwunden, ja absichtlich beseitigt, wenn nicht zerstört zu sein scheint[50]), aber grade dieser Umstand spricht in sofern für ihre Echtheit und Zugehörigkeit, als die Beseitigung

doch nur das Motiv gehabt haben kann, ein lästiges Zeugniß für die späte Entstehung der Statue der öffentlichen Controle zu entziehn. Aus der Trefflichkeit der Statue allein aber von vorn herein zu schließen, daß sie nicht das Werk eines Künstlers dieser Zeit sein könne, als der sich Alexandros nach den Buchstabenformen der Inschrift ausweist, ist auf keinen Fall erlaubt. Ohne deshalb das nicht vollkommen Sichere, wenn auch überaus Wahrscheinliche als durchaus sicher hinzustellen, soll in der unten folgenden Beurteilung der Statue nachgewiesen werden, daß Momente vorhanden sind, welche die Möglichkeit ihrer Entstehung in dieser Periode gar wohl glaublich erscheinen lassen.

Von den Künstlern der späteren Zeit sind uns besonders wichtig

5. Aristeas und Papias von Aphrodisias (SQ. Nr. 2286), die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrians in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unten Fig. 115), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehnteren Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein [51]), wenigstens kennen wir noch einen Zenon (SQ. Nr. 2287—89), von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner einen Menestheus (SQ. Nr. 2290) von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiadische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus (SQ. Nr. 2291) als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schließlich sei auch noch der Bithynier Eutyches (SQ. Nr. 2292), der Künstler eines athletischen Ehrendenkmals von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum, mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten Borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 112) beiliegt [52]).

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, daß sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfenden darstelle. Das ergiebt sich aus der Stellung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder wahrscheinlicher der selbst nicht dargestellt gewesene Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoß oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spähende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte rechte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einem Reiter gegenüber durchaus paßt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winckelmann wollte. Daß die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer gewesen sei [53]), ergiebt sich



Fig. 112: Der sogenannte „borghesische Fechter“ von Agasias von Ephesos.



aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's äußerste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoß von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts vorzubereiten, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den besonderen Namen der Statue betrifft, so wird man einen solchen auf heroischem Gebiete eben so vergeblich suchen, wie auf geschichtlichem. Beides ist allerdings von verschiedenen Seiten geschehn; allein wenn man auch zuzugeben geneigt sein mag, daß die Intention des Künstlers in der Durchbildung des Körpers und seiner Bewegung über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgehe, so muß dennoch der durchaus nicht idealische Typus des Kopfes uns abhalten, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, ganz abgesehen davon, dass man schwerlich einen auch nur halbwegs passenden Heroennamen wird auffinden können, was doch möglich sein müßte, wenn der Künstler an eine Idealfigur gedacht hätte. Andererseits hat aber wiederum der Kopf durchaus nicht den Charakter eines Portraits, was doch der Fall sein müßte, wenn man an eine historische Person denken sollte; und somit wird man, und das ist für die Beurteilung der Statue von schwerwiegender Bedeutung, bei ihrer allgemeinen Bezeichnung als der eines Kämpfers stehn bleiben und die Erklärnng dieser Darstellung ausschließlich auf künstlerischem Gebiete suchen müssen [54]).

Wer ohne die Statue zu kennen die so eben entwickelte Situation, in der sich der Kämpfende befindet, in's Auge faßt, der könnte sich versucht fühlen, zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen heftigen und gefahrvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, daß er sich nicht pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, daß die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern so überwiegend den Verstand beschäftigt, daß man sich fast zwingen muß, daran zu denken, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefahrvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner eigenen Absicht nicht gewachsen gewesen, ja man würde diese Folgerung machen müssen, wenn es bewiesen wäre, die Intention des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein diese seine Intention ist durchaus nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine solche unterzuschieben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck abzuleiten, den dasselbe auf den Beschauer macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Augenblicke der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor fixirte Extrem der denkbar heftigsten und äußersten Bewegung; und wenn man nun diesen ersten Eindruck um so mehr gesteigert fühlt, je näher man auf die Prüfung des Werkes eingeht, wenn man andererseits wahrnimmt, daß der Künstler in den Ausdruck des Kopfes Nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Auf-

merksamkeit des geübten Kämpfers, Nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so muß man die Überzeugung gewinnen, daß es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen sei, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern daß er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt habe, welche ihm die vollkommenste Entwickelung seiner Aufgabe: der Darstellung der äußersten, extensivsten und momentansten Kraft und Bewegung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäß auch urteilen müssen, daß der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt habe, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung dessen, was er selbst gewollt hat, gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höheren Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der größtentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, daß in unserer Statue das Extrem der Bewegung des menschlichen Körpers nach einer bestimmten Richtung dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen ähnlicher heftigen Bewegungen, oder endlich durch Prüfung der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich als richtig erweisen, was Feuerbach sagt: „die Gliedmaßen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, daß der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken.“ Demgemäß scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas verfolgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äußersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellt die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, daß die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie vielmehr auch darin erkennen, daß der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äußerstes zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äußerstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem der Tod aus Erschöpfung folgte, und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, daß wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung

oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiß sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Erfindungen des älteren und derjenigen des jüngeren Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheile des letzteren ausfallen; allein die größte Verschiedenheit liegt in noch einem andern Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist, obgleich ihr Grundmotiv ebenfalls aus der Natur und Wirklichkeit entnommen und in älteren Kunstwerken vorgebildet ist, augenscheinlich nur eine durch Reflexion planmäßig bis zum Äußersten getriebene Steigerung dieses natürlichen Grundmotivs, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniß der kühlen Verstandesthätigkeit und der raffinirtesten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, Nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniß des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben weil seine Statue kein sachliches Interesse beansprucht, weil es sich in ihr nicht um eine That handelt, zu deren Schilderung die Darstellung in dieser Form nothwendig wäre, sondern um eine Stellung, die an und für sich ein rein künstlerisches und technisches Interesse in Anspruch nimmt, weil sich ferner dem Beschauer aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und lässt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Gemüthe vollkommen kalt. Bewunderungswürdig ist allerdings das Ergebniß der Berechnung in der Composition dieser Statue, so viel Überlegtes, Geregeltes, Bewußtes sie trotz aller Heftigkeit haben mag; man beachte, in wie gesteigerter Weise die von der alten Kunst stets beobachteten Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuß vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entstehn Gegensätze der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, die nicht vollkommener gedacht werden können, und dennoch empfinden wir unmittelbar, daß, so durchaus möglich diese Gegensätze sein mögen, sie in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bilden werden und eben deßhalb daß sie vom Künstler seinen Zwecken gemäß zurechtgemacht sind.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weiteren, sei es im engeren Sinne, bezieht. Und in der That findet man, daß so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gespendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehn, auf die Ab-

gewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniß der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniß der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten in der That bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so mußte er sich einer Formgebung befleißigen, welche bis in's Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er mußte die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, mußte die Schwellung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und deswegen ist seine Statue, schwerlich durch Zufall grade sie, benutzt worden, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren und nachzuweisen, ein wie eminentes anatomisches Wissen dieser Künstler besessen habe [55]). Allein eben das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniß zu verwerthen und möglichst reichliche Einzelheiten der Formen zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen frischen Lebenswahrheit hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewunderswerther Weise innegehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Frische und Wärme ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und durch ihren virtuosen Vortrag die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Gesammteindruck geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, einen guten Abguß der Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Einzelheiten aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich größeres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer größeren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer größeren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und mehre andere Erklärer nehmen an, daß die Statue thatsächlich zu einer größeren Gruppe gehört habe. Dennoch ist dies im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äußeren Grunde, wie aus einem inneren. Der äußere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese wirklich einer Gruppe angehörte. Der innere Grund aber ist, daß es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppirung mehrer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, daß die Statue nicht von einem, sondern daß sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund steht auch der Ansicht im Wege, daß wenigstens der unmittelbare Gegner des Kämpfenden real vorhanden gewesen sei; denn dieser müßte und würde uns

grade die Ansicht der Statue decken oder trüben, welche durch die Richtung ihres Gesichtes und durch die Stellung der Künstlerinschrift als die Hauptansicht bezeichnet wird. Somit wird man sich dafür entscheiden müssen, daß die Statue von Anfang an allein gestanden hat und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer größeren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, ist dabei in sofern gleichgiltig, als sie bei dieser Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müßte, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, daß der Borghesische Kämpfer als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, ein nicht unbedeutendes Licht.

In diesem seinem Charakter als ein virtuos durchgearbeitetes Schaustück ohne idealen Gehalt und ohne sachliches Interesse kennzeichnet sich das Werk des Agasias nicht allein als eine Hervorbringung der Spätzeit der Kunst, sondern es tritt in einen bemerkenswerthen Gegensatz zu den Hervorbringungen der wesentlich gleichzeitigen attischen Künstler, welche eine überwiegende Richtung auf das Ideale festhalten. Dagegen zeigt sich in dem „Borghesischen Fechter“ im Formellen eine Verwandtschaft mit mehren Werken, welche man unter den Einflüssen der rhodischen Kunst entstanden denkt (s. Buch V. Cap. 4), ja auch mit dem Hauptwerke dieser Schule selbst, dem Laokoon. Und während die rhodische Schule von der jüngeren sikyonischen des Lysippos ihre Anstöße erhielt, kann man in dem Werke des Agasias einen letzten Ausläufer dieser mehr auf formale Schönheit und technische Eleganz als auf geistigen Gehalt gerichteten Schule erkennen, deren Proportionskanon auch dem „Borghesischen Fechter“ mit seinem kleinen Kopf und seiner schlanken Gestalt zum Grunde liegt.

Das größte Interesse unter allen Denkmälern dieses Kreises nimmt die 1820 auf Melos gefundene Statue der Aphrodite Fig. 113 in Anspruch, deren muthmaßliche Ergänzung auf ihre kunstgeschichtliche Beurteilung von so entscheidendem Einfluß ist, daß es geboten erscheint, in eine genauere Untersuchung über die wahrscheinliche ursprüngliche Composition der Statue einzugehn, obwohl sich aus lebhaften Erörterungen einer Reihe der tüchtigsten Gelehrten [56]) über diesen Punkt keine Übereinstimmung hat gewinnen lassen und obwohl von vorn herein zugestanden werden muß, daß man weiter als bis zur Aufstellung einer relativ wahrscheinlichsten Ansicht nach Lage der Sache und mit den bisher vorhandenen Mitteln der Kritik schwerlich gelangen kann.

Die Statue wurde ohne Arme gefunden; als man zwei Jahre nach ihrer Entdeckung nach den fehlenden Theilen der Figur suchte, fand man ein Stück eines linken Oberarmes und eine linke Hand, welche einen Apfel, nicht aber etwa frei zwischen den Fingen wie um ihn zu zeigen, sondern ziemlich fest in das Innere der Hand verschlossen hält. Nun wird freilich von einigen Seiten [57]) versichert, diese Theile gehören ganz unzweifelhaft zu der Statue, ja man behauptet sogar, es finden sich auf der Hand Abblätterungen des Marmors, welche sich in entsprechender Richtung an dem Fragmente des Armes bis zur Schulter fortsetzen, und danach hat man gemeint, die Göttin habe triumphirend den Apfel des Paris in der Linken emporgehalten. Allein einmal steht die Zugehörigkeit der erwähnten Fragmente doch keineswegs fest, im Gegentheil lassen sich mancherlei Zweifel



Fig. 113. Die Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von [Alex]andros von Antiocheia.

gegen dieselbe erheben [58]), und andererseits ist die vorausgesetzte Composition so höchlich ungeschickt, namentlich ist das Erheben des Apfels in der Linken eben so auffallend, wie die Art, wie derselbe gefaßt wird, einem triumphirenden Zeigen wenig entsprechend erscheint. Endlich ist die Frage um die Handlung der rechten Hand unter dieser Voraussetzung so ungenügend beantwortet [59]), daß diese Hypothese, wenn sie überhaupt Anhänger gehabt hat, jetzt wohl als beseitigt betrachtet werden darf.

Nicht günstiger kann man über Wieselers Hypothese (s. Anm. 56) urteilen. Nimmt man eine mit der Linken gehaltene, aufgestützte Lanze an, so bleibt die starke Beugung des Oberkörpers der Göttin unerklärt; ein Schwert aber oder einen Helm würde die Göttin schwerlich in der Linken erheben und kaum wird man glauben dürfen, diese Gegenstände seien von dem Gewicht gewesen, daß sie die erwähnte Beugung des Körpers zu motiviren im Stande wären. Außerdem bleibt man über die Handlung der rechten Hand unter allen diesen Umständen im Unklaren, während mit vollem Rechte bemerkt worden ist, beide Arme scheinen eine g e m e i n s a m e Handlung gehabt zu haben.

Dieser Forderung einer gemeinsamen Handlung beider Arme entspricht der dritte, von Millingen (s. Anm. 56) ausgegangene Ergänzungsvorschlag, welcher der Göttin einen Schild

(den des Ares) in beide Hände giebt und entschieden die meisten Anhänger zählt. Eine analoge Composition ist schon in hellenistischer Zeit bekannt gewesen [60]) und findet sich in Münztypen von Korinth (der römischen Colonie daselbst) wieder, welche man für Nachbildungen einer von Pausanias (II. 5. 1. SQ. 2239) auf Akrokorinth gesehenen Statue hält und insbesondere auch zur Ergänzung der im Amphitheater von Capua gefundenen, im Museum von Neapel befindlichen Statue [61]) verwendet hat. Diese Restauration schien um so mehr zu befriedigen, als man aus ihr am besten die energische Biegung des Oberkörpers als Gegenwirkung gegen die Last des Schildes glaubte motiviren zu können und als zugleich der Gedanke an eine über Ares triumphirende Aphrodite (man hat sie Venus Victrix genannt) den stolzen und kräftigen Formen der melischen Statue zu entsprechen scheint. Dennoch stehn auch dieser Annahme nicht unerhebliche Bedenken entgegen. Erstens nämlich treffen die erwähnten Analogieen nur sehr ungefähr zu; in ihnen handelt es sich um ein Bespiegeln der Göttin in dem dem Ares abgenommenen Schilde, welches für die Statue von Melos nicht wohl annehmbar ist, weil dem sowohl die Richtung des Kopfes und des Blickes entgegensteht, der weit über den Schild hinausgehn würde, wie auch der ernste und strenge Gesichtsausdruck, der auf Nichts weniger, als auf eine Bespiegelung schließen läßt, und weil ferner dies freilich deutliche, aber kleinliche und spielende Motiv sich mit der stolzen Hoheit, welche die ganze Satue athmet, schlecht verträgt [62]). Dazu kommt zweitens, daß ein von der Göttin gehaltener eherner Schild, den wir uns nach der Haltung der Arme nicht etwa klein, sondern von fast der halben Größe der ganzen Figur denken müssen, sowohl an sich einen ungefälligen Anblick gewährt, wie auch eine der besten Ansichten des schönen Körpers so gut wie vollständig gedeckt haben würde. Drittens muß geltend gemacht werden, daß bei einer solchen Haltung des Schildes, wie sie vorausgesetzt wird, das Auflegen der rechten, den unteren Schildrand fassenden Hand auf den Schenkel des auf eine Erhöhung aufgestützten linken Beines das durchaus naturgemäße, fast nothwendige Bewegungs- und Compositionsmotiv gewesen wäre, ja daß eben um dieses natürlichen Auflegens der Hand willen das Aufstützen des Beines ersonnen scheint. In der melischen Statue aber hat, wie das aus den Falten der Gewandung hervorgeht, die Hand sicherlich nicht auf dem linken Schenkel geruht, wo sie bei dem Verlorengehn des Armes nothwendig eine, und zwar eine leicht erkennbare Spur hinterlassen haben müßte, und ohne dies ist die ganze Bewegung eine überaus gezwungene, ungeschickte und steife, eine um so ungeschicktere, da die Göttin den Schild nicht einmal zum praktischen Zwecke der Bespiegelung, sondern als bloßes Attribut und gleichsam in Gedanken, dennoch mit der Anstrengung, die ihr gebeugter Oberkörper zeigt, seitwärts vor sich hinhält [63]). Endlich muß noch hervorgehoben werden, daß man den Schild in den Händen dieser Aphrodite nicht durch die Annahme vertheidigen darf, sie stelle den Fuß auf einen Helm wie diejenige von Capua, denn bei der geringen Erhebung dieses Fußes vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben. Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania des Phidias (Bd. I, S. 233) den Fuß stellte. Dem Raume nach würde eine solche passen, und wer kann bei unserer Unwissenheit über die Be-

deutung der Statue behaupten, ein derartiges Attribut habe zu derselben nicht gepaßt?

Die vierte der bisher vorgeschlagenen Restaurationen, welche zuerst Quatremère de Quincy (s. Anm. 56) vertheidigte, gruppirt die Göttin mit Ares, dem sie den linken Arm auf die Schulter oder um den Nacken legte, während ihre rechte Hand seine linke entweder faßte oder sich gegen dieselbe oder den Arm hin bewegte. Dieser Vorschlag stützt sich auf eine Reihe von ähnlich componirten, gleich oder ähnlich bekleideten Figuren der Göttin, welche sie in der angegebenen Verbindung mit Ares zeigen [64]). So wie aber diese Monumente in ihrer Darstellung der Aphrodite auch in ihren echten Theilen (denn die Arme sind in den meisten statuarischen Exemplaren ergänzt und die Köpfe aufgesetzt) weder unter einander noch mit der melischen Statue genau übereinstimmen, so sind sie auch keineswegs im Stande, alle Schwierigkeiten der Ergänzung dieser Statue hinwegzuräumen; nur wird man bei ernstlicher Prüfung nicht umhin können einzugestehn, daß bei weitem nicht alle Einwendungen, welche gegen die Gruppirung der Aphrodite von Melos mit einem Ares, den wir ungefähr in der Gestalt des s. g. Achilleus Borghese im Louvre uns vorstellen mögen, erhoben worden, stichhaltig oder sonderlich schwer wiegend sind [65]). Wenn man gesagt hat, bei einer Gruppirung müßte der Kopf der Aphrodite mehr in's Profil gestellt und dem Gotte zugewandt gewesen sein, wie er es bei den verglichenen Gruppen ist, so ist die Berechtigung dieser Behauptung zweifelhaft; in jenen Gruppen, in welchen die Göttin den Gott mehr oder weniger zärtlich anblickt, an sich zieht, traulich, auch wohl bittend umarmt, während er mehr oder weniger spröde und kalt thut, ist dem Ganzen mehr ein mythisch-genrehafter Charakter gegeben; denkt man sich aber das Götterpaar in seiner heiligen ehelichen Verbindung als Tempelgruppe aufgestellt, so erscheint es vollkommen angemessen, daß die beiden Personen nicht vor den Blicken der Andächtigen eine zärtliche Scene aufführen, sondern auf die Beschauer Rücksicht nehmend und die Gesichter ihnen wenigstens halbwegs zuwendend als ruhiger künstlerischer Ausdruck des Mythus in seinem innern Gehalte, verbunden wohl, aber nicht in einander versunken erscheinen, ungefähr so, wie, um eine Parallele aus neuester Zeit anzuziehn, in Rietschels Gruppe in Weimar Goethe und Schiller verbunden dastehn, gleichwohl aber soweit mit Rücksicht auf die Beschauer componirt sind, daß sie nicht etwa im Gespräch mit einander oder in dieses aufgehend erscheinen. Ein ernsterer Einwand ergiebt sich aus der nach ihrer rechten Seite übergebeugten Stellung der Göttin, welche übrigens in der die Göttin in grader Vorderansicht darstellenden Zeichnung (Fig. 113) ganz besonders stark erscheint, viel milder dagegen bei einer Betrachtung der Statue mehr von ihrer rechten Seite her, wie sie Fig. 113 a. bietet. Das aber ist der Standpunkt, von dem aus sie gesehn sein will. Denn die jetzige Vorderfläche der Basis, welche dem Beschauer seinen Standpunkt anweist, beruht in ihrer Richtung auf moderner Restauration, die echte alte, in die moderne eingelassene Basis zeigt einen Abschnitt, welcher (s. Fig. 113 a.) sich dicht vor dem rechten Fuße der Göttin hinzieht [66]). Immerhin aber bleibt diese Beugung auffallend und macht den, gewiß nicht beabsichtigten Eindruck, als zöge die Göttin ihren Genossen mit einer Art von Gewalt an sich. Aber wer kann sagen, wie vollkommen motivirt uns diese Bewegung erscheinen würde, wenn wir die Göttin mit einer,

natürlich sie etwas überragenden männlichen Figur verbunden sähen! Das ist ein Punkt, über welchen einzig und allein ein mit feinem Sinn angestellter künstlerischer Ergänzungsversuch entscheiden könnte. Endlich aber macht noch Eins Schwierigkeit: das viereckige Loch auf dem Theile der Basis, welcher die Künstlerinschrift trug. Hier ist irgend Etwas eingezapft gewesen, soviel ist für Jeden gewiß, der an der Echtheit dieses Basenstückes nicht zweifelt, und eben so gewiß ist, daß folglich die Statue nicht zum völligen Alleinstehn bestimmt gewesen ist, sondern das ihr irgend Etwas zu ihrer Linken beigegeben war, welches, wie das schon mehr denn Einer als nothwendig empfunden hat, die Beugung der Statue nach ihrer Rechten gleichsam aufwog. Was aber dieses Etwas gewesen sei [67]), das vermögen wir eben so wenig zu bestimmen, wie wir ausmachen können, ob der hier eingelassen und befestigt gewesene Gegenstand der zur ursprünglichen Composition gehörende war, oder ob er von einer von mehren Seiten behaupteten, aber freilich zweifelhaften antiken Restauration herrührt.



Fig. 113 a. Profilansicht der Aphrodite von Melos.

Es mußte auf die Frage über die wahrscheinliche Ergänzung der Statue zunächst deswegen näher eingegangen werden, weil sich aus der dargelegten Ungewißheit die Schwierigkeit eines Urteils über die Erfindung und Composition des Werkes ergiebt; denn es leuchtet wohl ein, daß wir je nach der Annahme der einen oder der andern Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurteilen werden. Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der Mediceïschen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdrucke des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmäßig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesichte der Mediceïschen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, die Züge sind vielmehr bei aller Schönheit so vollkommen ruhig, daß man den Ausdruck eher kalt und stolz nennen könnte, während der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge uns dennoch nicht zweifeln läßt, daß wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben. Der Künstler hat vor Allem die G ö t t i n im Weibe zur Geltung bringen wollen. In der Behandlung des Körpers ist derselbe Gegensatz;

dort, bei der Mediceerin, ist der Körper mit äußerster Feinheit und Zartheit angelegt und darf mit einer sich erschließenden Knospe verglichen werden, hier, bei der melischen Göttin, ist der Körper vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in Fülle der Gesundheit und Kraft, eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit. Und während wir die Haltung der Mediceïschen Aphrodite von einer gewissen Lüsternheit und Koketterie nicht freisprechen können, zeigt sich in derjenigen der Statue von Melos die völligste Unbefangenheit und Selbstvergessenheit. Der künstlerischen Erfindung nach ist jene Statue auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die Anlage der melischen Statue groß und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will.

Wenn man sich nun über die eigenthümlichen künstlerischen Verdienste der Aphrodite von Melos zu orientiren sucht, so muß mit einem Zweifel über die Originalität der Erfindung begonnen werden. Es ist freilich wahr, daß wir ein älteres Exemplar dieses Typus nicht kennen, dennoch muß man es sehr unwahrscheinlich nennen, daß den späteren Wiederholungen desselben von römischer Hand eine nicht etwa in Rom, sondern auf der Insel Melos aufgestellte Statue als Vorbild gedient habe. Wird sich danach die Originalität dieser Composition bei dem Künstler unserer Statue kaum vertheidigen lassen und wird man auf die Annahme eines älteren auch in ihr nachgebildeten Originals hingedrängt, so bleibt doch die Schwierigkeit sehr groß, dieses Original näher zu bestimmen und die Zeit und Schule, der es angehört haben mag, zu errathen. Alles Nennen von Namen wie Praxiteles, Skopas oder gar Alkamenes, alles Suchen nach dem Vorbilde der Statue von Melos in bald diesem, bald jenem Werke eines dieser Meister ist vollkommen eitel und nicht minder eitel ist die allgemeiner gehaltene Behauptung, dieses Original müsse aus einer der beiden großen Blüthezeiten der griechischen Kunst stammen. Wenigstens ist sie dies so lange, bis man dem Meister der melischen Aphrodite ein großes Maß von Selbständigkeit in der Composition sowohl wie in der Ausführung nicht allein zugesteht, sondern bis man erwiesen hat, daß er dieses große Maß von Selbständigkeit in der That besessen habe. Und dafür möchte der Beweis deswegen schwer werden, weil die Wiederholungen dieses Typus nach dem oben Bemerkten nicht füglich aus der Statue von Melos abgeleitet werden können. Gehn sie aber alle auf ein und dasselbe, uns unbekannte Vorbild zurück, so wird man diesem dasjenige beilegen müssen, was sie alle gemeinsam haben, und in eben diesem Gemeinsamen liegen Elemente, welche es zu verbieten scheinen, das Original in die höchste Blüthezeit der Kunst hinaufzurücken. Nicht durchaus gemeinsam ist die Haltung des Körpers, der Charakter und der Ausdruck des Kopfes, aber übereinstimmend ist die Stellung im Allgemeinen und außerdem mit unwesentlichen Modificationen die Gewandung, namentlich die Art, wie das Obergewand, den Oberkörper frei lassend, um die Hüften und Beine gelegt ist. Das ist der entscheidende Punkt. Daß hierbei die Gewandung nur in einem Theile der übereinstimmenden Statuen, zu denen die melische gehört, auf das Obergewand allein beschränkt ist, während sie in anderen außer aus diesem aus einem feinen, den ganzen Körper umhüllenden Untergewande (Chiton) besteht, verfängt dabei wenig. Diese, eine besondere Erfindungsgabe keineswegs voraussetzende Modification steht mit dem

Charakter der dargestellten Person im Zusammenhang, und wahrscheinlich würde man irren, wenn man die stärker bekleideten Statuen als die dem Vorbilde näher stehenden betrachtete. Das, worauf es ankommt, ist die Erfindung des um den Unterkörper gelegten Gewandes, und dies ist nicht für eine Statue erfunden, deren Oberkörper mit einem dünnen Chiton bekleidet ist, sondern für eine solche, deren Oberkörper nackt erscheinen, aus der Gewandung wie die Blumenkrone aus dem Kelche hervorblühen sollte. Das Streben nach diesem Effect ist grade in der Statue von Melos besonders augenfällig; das Gewand verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, und weit entfernt, diese Statue eine bekleidete nennen zu dürfen, sollte man anerkennen, daß sie recht eigentlich nackt ist, indem das Gewand nur dazu dient, um den Contrast des Nackten augenfälliger zu machen. Nun aber entsteht die sehr ernste Frage, in wie weit diese Nacktheit durch die Situation motivirt war; denn die ältere Kunst, die Kunst beider Blütheperioden, soweit wir ihre Werke kennen, motivirt die Art und die Anordnung der Gewandung und den Grad der Nacktheit sachlich und durch die Situation, nicht blos durch künstlerisches Belieben und dadurch, daß Etwas schön aussieht. Solche laxere Motivirung einer Gewandanordnung, wie sie unseren heutigen Künstlern vollkommen genehm ist und in alle Wege genügend erscheint, wird man im Alterthum schwerlich vor dem Beginnen der Verfallzeit auch nur in einem einzigen durchgeführten Beispiele nachzuweisen vermögen, obgleich die Anläufe dazu in mehr als nöthig wallenden und flatternden, mehr als nöthig künstlich und reich gelegten Gewändern und Faltenmassen sich bis in die zweite Blütheperiode verfolgen lassen. Wie steht es nun hier mit der Gewandung bei der melischen Statue? Sicher absprechen würde man nur dann können, wenn die Frage über die Ergänzung derselben entschieden wäre. Denkt man die Göttin als vor Paris stehend, wohl, da begreift sich die Enthüllung vollständig genug aus der Situation, nicht minder wenn man annimmt, sie bespiegele sich in dem Schilde des Ares. Allein was diesen Annahmen entgegensteht, ist oben entwickelt worden. Folgt man hingegen dem dritten, relativ wahrscheinlichsten Ergänzungsvorschlag, gruppirt man die Aphrodite mit Ares und will man dann nicht allem Augenschein entgegen und dem Charakter der hohen Gestalt zum Hohn annehmen, es handele sich um ein mehr als kokettes Bloßstellen der weiblichen Reize um den spröden Buhlen anzuziehn oder zu halten, so wird man gestehn müssen, daß eine sachliche, durch die Situation gebotene Motivirung der halben Nacktheit der Göttin nicht vorhanden ist, während eine leicht erfaßbare, rein künstlerische Motivirung an ihre Stelle getreten ist. Neben einem selbst nur behelmten Ares, welcher außerdem vielleicht die Lanze in der Hand, vielleicht das Schwert und wer kann sagen, ob nicht eine Chlamys umgehängt hatte, würde eine gänzlich ungewandete Aphrodite nicht nackt, sondern entkleidet erscheinen, während andererseits mit ihrer völligeren Bekleidung neben seiner Nacktheit der volle Reiz dieser grandiosen weiblichen Formen neben den entsprechenden männlichen hätte geopfert werden müssen. Rein künstlerisch motivirt und gerechtfertigt wäre also in diesem Falle die halbe Nacktheit der melischen Statue allerdings, aber schwerlich wird man von der Zeit des Skopas und Praxiteles, um von Alkamenes ganz zu schweigen, nachweisen oder auch nur wahrscheinlich machen können, sie habe sich mit einer solchen nur künstlerischen Motivirung genügen lassen.

Aber auch wenn man sich, den entgegenstehenden Schwierigkeiten zum Trotze der Restauration anschließt, welche der Göttin den Schild als Spiegel in die Hände giebt, wird man den in der melischen Statue dargestellten Grad der Nacktheit der besten Zeit nicht zutrauen dürfen. Es wurde schon erinnert (s. Anm. 60), daß in hellenistischer Zeit Apollonios Rhodios eine sich im Schilde des Ares spiegelnde Aphrodite gewiß nach Anleitung eines Kunstwerkes schildert; hier heißt es von dem Gewande, es sei der Chiton von der Schulter auf den linken Arm hinabgeglitten und habe die Brust entblößt. Das ist vollkommen in Ordnung, die Entblößung ist eine nicht gemachte, sondern von selbst entstandene. Bei der Statue von Melos ist aber das Gewand natürlich nicht hinabgeglitten, sondern um den Unterkörper gelegt, und dies würde sachlich nur dann und auch dann nur allenfalls gerechtfertigt sein, wenn es sich um eine Toilettenscene handelte. Aber wer mag die annehmen? und wer mag glauben, Aphrodite habe sich des Aresschildes als Spiegel bei ihrer Toilette bedient? Und somit erscheint auch unter Annahme der Restauration mit dem Schilde der Grad und die Art der Nacktheit der melischen Statue als Willkür. Möglich, daß sich die stärkere Entblößung nach und nach aus jenem Herabgleiten des Chiton in der Schilderung des Apollonios entwickelt hat (das Entgegengesetzte ist sicher nicht der Fall); wenn wir aber die geringere Entblößung und damit die strengere sachliche Motivirung der Gewandung in hellenistischer Zeit finden, wie sollten wir die größere und willkürliche Entblößung in die Blüthezeit der Kunst versetzen? Weit eher könnte man sie der Periode zutrauen, in welcher Alexandros, des Menides Sohn von Antiocheia die Statue der Aphrodite von Melos verfertigte. Dazu kommt nun aber noch, daß es wenigstens zweifelhaft ist, ob diese Gewandanordnung thatsächlich möglich sei, oder ob nicht von ihr dasselbe gelte, was von der Gewandung des sogenannten Germanicus bemerkt worden ist, ob nämlich ein auf diese Weise lose um die Hüften, nicht etwa um den Leib (die Taille) gelegtes Gewand ruhig haften könne und nicht vielmehr völlig hinabgleiten müßte. Die Entscheidung hierüber ist gewiß sehr schwer; sollte sich aber auf die eine oder auf die andere Art herausstellen, daß der Künstler, indem er das Gewand genau auf der Höhe um den Körper legte, wo dasselbe am effectvollsten wirkte, die reale Möglichkeit seines Haltens nicht beachtete, sondern diese dem erstrebten und erreichten Effecte zum Opfer brachte, so würde dies, so unwesentlich es Manchem scheinen mag, ein neues starkes Zeichen einer späten Entstehungszeit unserer Statue sein, einer Zeit, in welcher das Streben nach Effect bereits über die naturgemäße Motivirung den Sieg davongetragen hatte.

Der Composition der melischen Aphroditestatue kann nach dem vorstehend Gesagten das unbedingte Lob nicht gespendet werden, welches man vielfach über dieselbe anstimmen hört. Anders verhällt es sich in Betreff der Formgebung, über welche freilich sehr verschieden geurteilt worden ist, so daß sehr gewiegte Kenner [68]) den Formen im Ganzen die eigentliche Idealität absprechen und behaupten, daß der Künstler nach einem Modell gearbeitet habe, während allerdings die überwiegende Mehrheit aller derer, welche sich über die Statue ausgesprochen haben, von ihren Verdiensten die allergünstigste Meinung hat. Und ganz gewiß mit Recht. Was das Nackte anlangt ist schon oben auf die Großheit der Anlage, die üppige und dennoch in der Fülle maßhaltende Schönheit hingewiesen worden;

derselbe feine Kenner aber (Ed. v. d. Launitz), dessen Beurteilung des vaticanischen Torso oben mitgetheilt wurde, sagt von der Aphrodite: „hier ist die Behandlung, und was noch mehr ist, die Idee des Fleisches wohl das Vollkommenste, was wir in dieser Hinsicht an weiblichen Figuren kennen, denn das Fleisch der Venus von Milo ist von der Art, auf welche der homerische Ausdruck, „es blüht in ewiger Jugend“ vollkommen anwendbar ist. Alles was uns von weiblichen Körpern aus dem Alterthum erhalten ist, kann wohl schwerlich den Vergleich mit dieser Aphrodite in Hinsicht auf die Behandlung des Fleisches aushalten, wenn ihr gleich einzelne Torsi in verschiedenen Museen sehr nahe kommen; und wie sich auch die höchst talentvollen Plastiker der neueren Zeit bemüht haben, etwas Gleiches in der Behandlung des Fleisches hervorzubringen, es ist ihnen nicht gelungen.“ Bewunderungswürdig ist namentlich, wie die Beobachtung mancher kleinen Einzelheiten, z. B. der leichten Falten der Haut am Halse mit der Idealität der ganzen Auffassung verschmolzen ist ohne diese zu beeinträchtigen oder neben ihr als wesenlos zu erscheinen. Einen ganz vorzüglichen Reiz verleiht der Statue die von aller Glätte weit entfernte Weichheit in der Behandlung der Marmoroberfläche, die Meisterlichkeit in der Darstellung der Haut, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt, und deren Eindruck noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors sowie durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, obgleich derselbe auch in guten Abgüssen nicht verloren geht. Ohne Zweifel liegt darin ein besonderes Verdienst des Künstlers; wenn wir dasselbe aber nicht überschätzen und in Gefahr gerathen wollen, auf diese lebenswarme und schwellende Behandlung des Marmors falsche kunstgeschichtliche Schlüsse zu bauen, etwa zu behaupten, dergleichen sei in der Periode nicht mehr möglich gewesen, in welche die Inschrift den Meister der melischen Statue weist, so muß man nicht vergessen, wie verschwindend gering unter unserem Antikenbesitze Statuen sind, welche in so vortrefflichem Zustande der Erhaltung der Oberfläche, so mit allen Feinheiten auf uns gekommen, mit denen sie aus der Hand ihrer Verfertiger hervorgingen, in wie hohem Grade vielmehr die gewaltige Mehrzahl namentlich der aus älteren Funden stammenden Antiken durch schonungsloses Reinigen, Abreiben, Verglätten gelitten hat. Allerdings bleibt auch über die Behandlung der Oberfläche hinaus dem Meister der melischen Statue in der Behandlung des Nackten ein hervorragendes Verdienst; und die Behandlung der Gewandung mit ihren scharfen Faltenbrüchen und ihren breiten, auch in den Tiefen noch leuchtenden Flächen erscheint gegenüber der kleinlichen und verkünstelten Manier bei vielen anderen Werken so sehr der besten Zeiten würdig, daß sie unmittelbar an die Sculpturen vom Parthenon erinnert und mehr als Einen bewogen hat, die Aphrodite von Melos in deren unmittelbare Nachbarschaft hinaufzurücken. Allein dies zu thun würden wir doch nur dann berechtigt sein, wenn wir, im Besitze einer ungleich größeren Anzahl von Originalarbeiten wirklich begabter Meister der späteren Periode, die melische Statue auch diesen allen in dem was sie vor der Masse der Copistenproducte auszeichnet, so überlegen fänden, daß wir einsehn müßten, die Periode sei in ihrer Gesammtheit zu einer solchen Leistung unfähig gewesen. So aber steht die Sache keineswegs, und wenn wir die wenigen Capitalstücke bedeutender Meister vergleichen, so wird sich kaum ein Grund herausstellen, warum

einer Periode, welche den Torso vom Belvedere und den Borghesischen Kämpfer hervorgebracht hat, nicht auch eine Aphrodite von Melos zugetraut werden könnte.

Was aber deren Verhältniß zu früheren Perioden anlangt, so mag es zweifelhaft erscheinen, ob man diesen in Betreff des Technischen und Formellen noch höhere Leistungen zutrauen darf, von denen man sich kaum eine concrete Vorstellung zu machen im Stande sein wird; allein man sollte dabei nicht vergessen, daß grade die Technik das eigentlich vererbbare Gut großer Perioden der Kunst ist, daß an den hohen Mustern der eigentlich schöpferischen Perioden ein begabter Nachfahr gerade im Formellen am ehesten Sinn und Auge für eine hohe, reine und lebensvolle Schönheit ausbilden kann, während er in Betreff seiner Erfindungen und Compositionen weit leichter von dem Geist und dem Geschmacke seiner Zeit beherrscht sein wird. Und eben deswegen ist oben in ausführlicher Weise dargelegt, daß und warum die Erfindung und die Composition der Aphrodite von Melos von einer gewissen Schwäche und Willkür schwerlich freizusprechen ist. Den Vorzügen der Statue also steht ein gar nicht unwesentlicher Mangel gegenüber, und eben dieser macht es vollkommen denkbar, daß sie die Hervorbringung einer Epigonenepoche sei, während in den Blüthezeiten der Kunst Alles, Erfindung, Composition, Formgebung und Technik auf gleicher Höhe sich befand.

Wenn bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch den Hyperbeln unbedingten Lobes entgegenzutreten war, mit welchen die Aphrodite von Melos allgemein erhoben wird, so darf doch noch weniger denjenigen Lobsprüchen beigestimmt werden, welche von mehren Seiten dem hiernächst als Fig. 114 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Das Werk soll zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, dann in Beziehung auf den formellen Theil der Darstellung geprüft werden.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition [69]) zerfällt in vier über einander befindliche Streifen. Zu oberst auf dem Gipfel des Berges, der wahrscheinlich den Parnaß, wenn nicht den Olymp bedeuten soll, sehn wir Zeus bequem gelagert sitzen, den Adler zu seinen Füssen, dann folgen in zwei Reihen, auf den Abhängen des Berges vertheilt, die neun Musen, alle bis auf Thalia, welche in begeistertem Schritte den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle, wahrscheinlich der berühmten korykischen am Parnaß, Apollon Kitharoedos und neben ihm, jenseits des das delphische Local bezeichnenden Omphalos, an welchem Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person (wohl die Pythia) mit der Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fußgestell neben einem Dreifuß die Statue eines Dichters, dessen im Original unbärtiger Kopf modern ist und in dem mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit entweder Hesiodos oder Orpheus zu erkennen sein wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homers durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am verständlichsten L. Schmidt, dem wir in der Deutung der Beziehungen der Personen gefolgt sind. Homeros (*ΟΜΗΡΟΣ*) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (*ΙΛΙΑΣ*) mit dem Schwert und



Fig. 114. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

Odysseia (*ΟΔΥΣΣΕΙΑ*) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), an seinem Fußschemel sind eine Maus und ein Frosch einander gegenüber, um auf die Batrachomyomachie anzuspielen, angebracht, während von hinten her die bewohnte Erde (*ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ*), den Modius auf dem Haupte, den Dichter bekränzt, anzudeuten, daß sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (*ΧΡΟΝΟΣ*) Schriftrollen hält, anzudeuten, daß die Zeit des Dichters Werke bewahrt und sie der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opferstier, ein auf Homers so gut wie des Künstlers kleinasiatische Heimath hinweisender karischer Buckelochse, ist bereit, der Mythos (*ΜΥΘΟΣ*), den die epische Poesie verherrlicht, hier als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (*ΙΣΤΟΡΙΑ*) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (*ΠΟΙΗΣΙΣ*), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, größer gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (*ΤΡΑΓΩΔΙΑ*, *ΚΩΜΩΔΙΑ*) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (*ΦΥΣΙΣ*) die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, daß in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben nicht etwa die Natürlichkeit der homerischen Poesie, sondern die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werden solle. Die Beziehung dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tugend, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (*ΑΡΕΤΗ*, *ΜΝΗΜΗ*, *ΠΙΣΤΙΣ*, *ΣΟΦΙΑ*), deren Verhältniß zum Dichter und zu der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniß der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schließt sich die Verehrung Homers in allerdings sinnvoll gewählten allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch in ihrer Auswahl und Zusammenstellung nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefaßt werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische und verstößt gegen mehre der obersten Grundsätze der Reliefbildnerei, welche wir in den Reliefcompositionen der gesammten früheren Perioden streng bewußt festgehalten und in der Blüthezeit mit so entschiedenem Glück zur Geltung gebracht finden. Ohne daß hier auf eine am wenigsten an diese Stelle gehörende Entwickelung der Gesetze des Reliefs im ganzen Zusammenhange eingegangen werden kann, sollen nur diejenigen hervorgehoben und kurz motivirt werden, gegen welche Archelaos in seiner Apotheose gefehlt hat.

Ein Grundsatz, auf welchem das Wesen des Reliefs beruht, ist der, daß das

Relief durchaus nicht perspectivisch componirt werden kann. Der Grund liegt einfach darin, daß das Relief in körperlicher Realität dargestellt und daß jeder real körperliche Gegenstand je nach dem Standpunkte des Betrachters verschiedene perspectivische Ansichten thatsächlich darbietet, welche mit einer in der Darstellung gelegenen künstlichen Perspective in unlösliche Conflicte gerathen müssen. Nur die Malerei hat die Möglichkeit der perspectivischen Darstellung, und zwar deswegen, weil sie nur den Schein des Körperlichen auf der Fläche bietet, und demnach auch die für jeden Standpunkt des Betrachters gleiche Ansicht ihres Gegenstandes in ihrer Darstellung selbst schafft. Aus diesem Grundsatze fließt als Consequenz die Unmöglichkeit, im Relief Fernen, Vertiefungen, und demnach landschaftliche Mittel- und Hintergründe darzustellen, die uns in der Malerei als solche, und zwar vermöge des Zusammenwirkens der Linear- mit der Luftperspective erscheinen. Das Relief kann nur auf einer gemeinsamen, überall wesentlich gleichen Fläche, und, so zu sagen, auf einem idealen Hintergrunde componirt werden. Eine eigentliche Tiefenperspective und perspectivische Tiefenwirkung, wie sie in späteren antiken, und namentlich in weitester Ausbildung in modernen Reliefen auftritt, hat Archelaos nun allerdings nicht angestrebt, allein gegen das Gesetz des gleichen, idealen Hintergrundes hat er gleichwohl verstoßen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine Landschaft darstellte, die er einem großen Theile seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab. Der Absicht der Composition nach liegt der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, und wenn der Künstler es nicht versucht hat, die Personen, welche seinen Berg beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiß eher daraus ableiten, daß er für seine Figuren eine gewisse Größe bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und was ihr verboten ist.

Mit diesem Verstoße gegen das Gesetz des idealen Hintergrundes hangt ein anderer Fehler unseres Reliefs eng zusammen. Das echte Relief bewahrt auch bei der stärksten Erhebung der Formen (dem Hochrelief, welches einzelne Theile ganz rund ausarbeitet) die Beziehung der Figuren zur Fläche, zum idealen Hintergrunde, auf dem sie erscheinen, und es vermag dies eben weil sein Hintergrund ein idealer ist; das echte Relief strebt daher nie nach dem Schein statuarischer Rundung und Vollständigkeit seiner Figuren. Sobald aber der Hintergrund ein realer, ein landschaftlicher wird, können die Figuren nicht mehr als auf demselben haftend gebildet werden, weil dies einen thatsächlichen Widerspruch enthalten würde; der Künstler muß dahin streben, seine Figuren als gelöst von der Fläche erscheinen zu lassen, er muß ihnen das Ansehn körperlicher Rundung und Vollständigkeit geben, wie es die Malerei auf realem Hintergrunde thut und thun muß, er wird aber eben hierdurch dem Wesen der Reliefbildung in's Gesicht schlagen. Wie durchaus Archelaos den Consequenzen dieser innerlichen Nothwendigkeit unterlegen ist, das zeigt ein Blick auf die oberen drei Reihen seiner Composition, in denen alle Figuren wie freistehende Statuetten erscheinen, während diejenigen der untersten Reihe, im Reliefstil componirt, die Beziehung zu der Fläche, dem hier wenn auch nicht idealen so doch durch einen an Säulen ausgespannten Teppich wesentlich ebenen und gleichmäßigen Hintergrunde erkennen lassen.

Ein weiterer Grundsatz der reinen Reliefbildnerei ist die Durchführung einer und derselben Reliefart (Hoch-, Mittel- oder Flachrelief) und einer und derselben Figurenerhebung vom Grunde durch die ganze Composition. Der technische Grund für dieses Gesetz liegt in der überall gleichen Stärke des Materials, über dessen vordere Fläche natürlich kein Theil hervorragen kann, während eben so wenig ein Grund abgesehn werden kann, einige Figuren ihrer natürlichen Körperlichkeit zu berauben; der innerliche Grund aber darf wohl darin gesucht werden, daß nur vermöge der Gleichartigkeit der Relieferhebung die Einheit und der Eindruck gleichartiger Wesenheiten gewahrt werden kann, während bei der Vermischung der Reliefarten ein Theil der Figuren uns als Sculpturen erscheint, wenn wir den andern als lebend auffassen. Dieser Vermischung mehrer Reliefarten und damit einer willkürlichen Mengerei künstlerischer Formen, das heißt der Stillosigkeit, hat sich Archelaos schuldig gemacht, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobenem Flachrelief dargestellt hat, was auch bei den geringen Dimensionen des Kunstwerkes keineswegs durch eine vielleicht hohe Anbringung derselben motivirt oder entschuldigt werden kann. Ein fernerer Fehler ist die sehr ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und abermals ein anderer das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts. Und so könnte noch dieser und jener weniger bedeutende Verstoß angeführt wsrden, jedoch genügt es an dem Gesagten, um zu beweisen, daß Archelaos sich der Gesetze und des Wesens seiner Kunst nicht mehr bewußt war, und zwar daß er über dem Streben nach malerischen Motiven und Effecten die Principien der Reliefbildnerei vergessen und damit allen reinen und harmonischen Eindruck, welchen das strenge Relief macht, vernichtet hat. An diese Anfänge der Principlosigkeit und Ausartung knüpft sich nun in späterer Zeit eine vollständige Verwilderung des Reliefstils, die uns einstweilen hier noch nicht angeht, auf die aber als auf die Folgen des ersten Schrittes hingewiesen werden muß.

Wenn nun noch ein Wort über das Maß der Originalität dieses Werkes hinzugefügt werden soll, so genügt es auszusprechen, daß der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen wohl durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren größtentheils auch uns noch erhaltenen Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe, für welche er übrigens in mancherlei Votivreliefen ebenfalls wenigstens die Motive vorfand, in der ihnen gegebenen Bedeutung selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, daß der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen mußte, um überhaupt dem Beschauer zum Bewußtsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk muß im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig genannt werden, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen [70]). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen: etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an

Homers Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den großen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und unorganisch, so außer bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der oberen Reihe, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse, bei welcher der nachflatternde Gewandzipfel modern restaurirt ist, und am wenigsten bei dem auf das Scepter gestützten Arme Homers. Die Köpfe, besonders der Musen, weniger diejenigen der Personen in der untersten Reihe sind zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Es ist schon oben (S. 317) darauf hingewiesen worden, daß es aus mehren Gründen, welche Brunn fein entwickelt, Kortegarn (s. Anm. 69) noch verstärkt hat, wahrscheinlich sei, daß dies Relief unter Tiberius' Regierung (man darf fast mit Gewißheit sagen im Jahre 16 nach Chr. Geb.) verfertigt worden; wenn Kortegarn annimmt, das Thema desselben und der sinnvolle Gedankeninhalt sei dem Künstler von einem Grammatiker angegeben, und Archelaos habe die ursprünglich unkünstlerische Erfindung so gut oder so schlecht es eben gehn wollte, unter Benutzung von damals in Rom angehäuften Kunstwerken, figürlich dargestellt, so hat das sehr Vieles für und kaum Etwas gegen sich.

Den Schluß dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmeten Capitels möge eine kurze Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 115) bilden, die, wie oben bemerkt, in Hadrians Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und der Jugend in den Banden der Liebe, denn, um dies gleich hier hervorzuheben, der junge Kentaur rechts trug, wie ein viereckiges Loch in seinem Rücken, welches zum Einsetzen eines fremden Gegenstandes diente, bezeugt, ebenfalls einen Flügelknaben, einen Eros, wie sein älterer Genoß[71]). Aber er trägt ihn gern und willig und ist heiter und guter Dinge, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last und das Band der Liebe keine Fessel; dem Alter aber ist die Liebesfessel drückend, ihm schafft die Leidenschaft Leiden, das stellt sich uns an dem älteren Kentauren dar, welchen Eros gefesselt, wehrlos gemacht hat, und der sich unter seiner Fessel und gegenüber seinem neckischen Sieger gar kläglich geberdet. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wohl hauptsächlich deswegen gewählt, weil die Kentauren derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen, wie sie denn auch ohne Übertreibung scharf genug vorgetragen sind.

Die Idee, welche diesen Kunstwerken zum Grunde liegt, wird man, wenngleich sie nur den Werth eines Epigramms hat, glücklich, die für sie gewählte Darstellung in Kentauren sinnig und ihre Durchführung in den Contrasten der beiden Statuen gelungen nennen müssen, ohne daß man sich gleichwohl für diese Kunst-

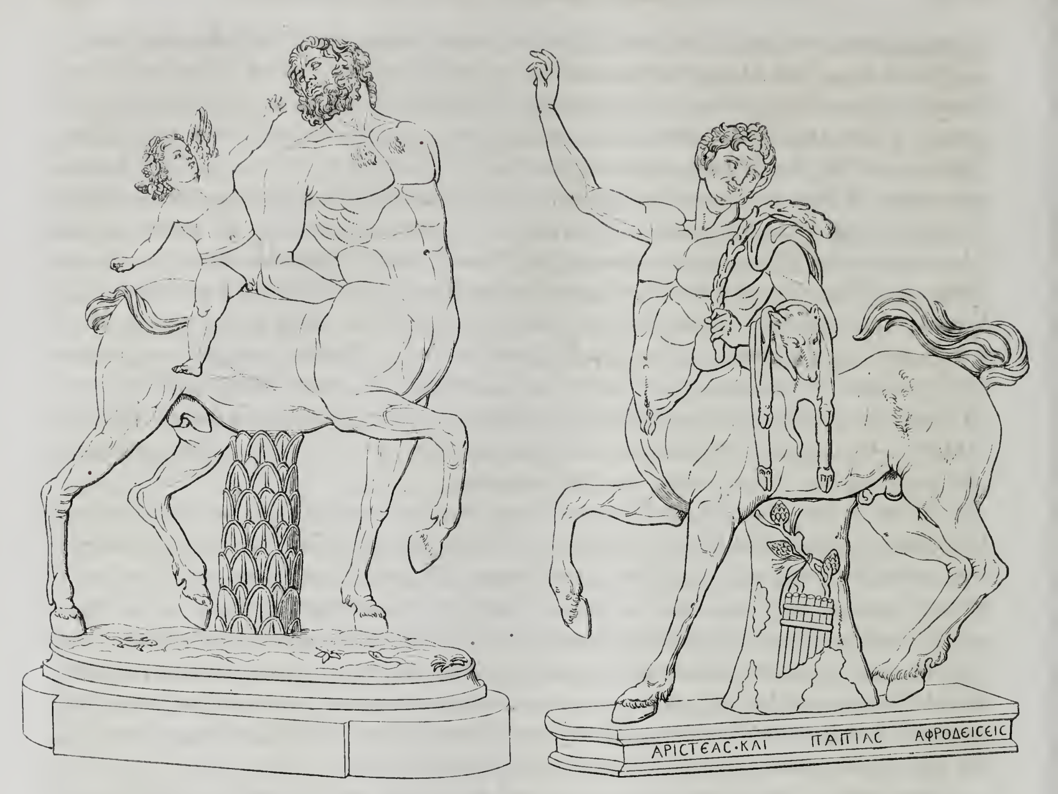


Fig. 115. Die Kentauren von Aristeas und Papias.
(Der jugendliche im capitolin. Museum, der ältere das Exemplar im Louvre.)

werke erwärmen könnte. Man urteile jedoch über dieselben wie man will, daß sie erst im Zeitalter Hadrians erfunden, und daß Aristeas und Papias ihre Erfinder seien, ist um so unwahrscheinlicher, als von den mehrfachen Wiederholungen wenigstens das pariser Exemplar des älteren Kentauren (das der Erhaltung des Eros wegen in Fig. 115 mitgetheilt ist) den beiden mit den Künstlernamen bezeichneten Exemplaren in keinem Betracht nachsteht. Aristeas und Papias können demnach nur als Copisten gelten, und es kommt bei ihrer Beurteilung lediglich auf die Technik an. Das Zeitalter der Erfindung dieser beiden Kentauren wird sich nur vermuthungsweise, wenngleich wahrscheinlich genug ermitteln lassen; wenn man freilich mehrfach von einer großen Ähnlichkeit der Körperhaltung des älteren Kentauren mit dem Laokoon geredet, ja eine Nachbildung des Laokoon in demselben angenommen, und dadurch eine Altersgrenze der Erfindung dieser Kentauren zu erhalten gemeint hat, so ist bei der Behauptung dieser ziemlich oberflächlichen Ähnlichkeit übersehn worden, daß der ältere Kentaur vielmehr sich als eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen übereinstimmende Copie des Kentauren in der Bd. I, Fig. 61 b. (S. 296) abgebildeten Metope des Parthenon erweist [72]). Danach rückt allerdings die mögliche Entstehungszeit unserer Kentauren beträchtlich hinauf, aber freilich nicht auch die Wahrscheinlichkeit, indem „die pikante Verbindung des schelmischen Eros mit dem wilden Geschlechte der

Kentauren dem Charakter der alexandrinischen Poesie entspricht, die sich mit Vorliebe in den Schelmereien des Eros ergeht; und gewiß ist die Gruppe nicht früher entstanden“ (Friedrichs a. a. O.), schwerlich aber auch ist diese immerhin originale Erfindung erst in hadrianischer Zeit in Rom gemacht worden. Die Arme des Eros auf dem Rücken des älteren Kentauren sind ergänzt, und die Vermuthung [73]), der Knabe habe den Kentauren ursprünglich am Ohre gezupft oder am Haar gefaßt gehabt, ist wahrscheinlich genug; die Situation wird dadurch noch lebendiger motivirt und die travestirende Ähnlichkeit mit dem Kentauren der Parthenonmetope noch größer. Die (bakchische) Bekränzung des Eros soll wohl andeuten, daß der Wein mitgewirkt hat, den Kentauren — dessen Kopf in einer fragmentirten Wiederholung selbst mit Weinlaub bekränzt ist — dem Liebesgott untergeben zu machen.

In Betracht der Formgebung und der Technik der Kentauren des Aristeas und Papias, welche von Brunn am genauesten erörtert worden ist, kann man dem von diesem abgegebenen Urteil in der Hauptsache nur beistimmen. „Sie (die Künstler) wollten womöglich in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen, oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, anch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem ersteren Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partieen des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehn gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn grade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höheren Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander.“ Dies ist schwerlich der zutreffende Ausdruck, vielmehr scheint es, daß die Künstler, von dem Streben ausgehend, die Flächen zu beleben und interessanter zu machen, zu einer namentlich an den Pferdeleibern sehr merkbaren unruhigen und im Grunde unorganischen Behandlung der Oberfläche verleitet worden sind, mit der sich eine mangelhafte Überwindung der Masse und eine gewisse Schwächlichkeit in der Gliederung gesellt. Der Erfolg ist, daß diese dickbäuchigen Pferdeleiber auf den unkräftigen Beinen sehr wenig bewegungsfähig erscheinen. Mit jenem Streben nach möglichst weit getriebener Detailirung der Oberfläche hangt aber zusammen was Brunn weiter bemerkt: „die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stoßend sich gewissermaßen brechen, mochten, in Bronze durch feine Ciselirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordnetsten Zweig der künstlerischen Thätigkeit und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter.“

Indem es einer Schlußbetrachtung vorbehalten bleiben muß, die Resultate aus diesem Capitel so gut wie diejenigen aus der Betrachtung der neuattischen Kunst für die Aufstellung eines Gesammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, ist zunächst noch die Betrachtung einer dritten Künstlergruppe nöthig, welche, in dieser Zeit mit Ruhm thätig, auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluss ausgeübt hat, und von deren Werken einige erhalten sind, welche demjenigen, welcher nach einem sicheren Maßstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen sucht, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

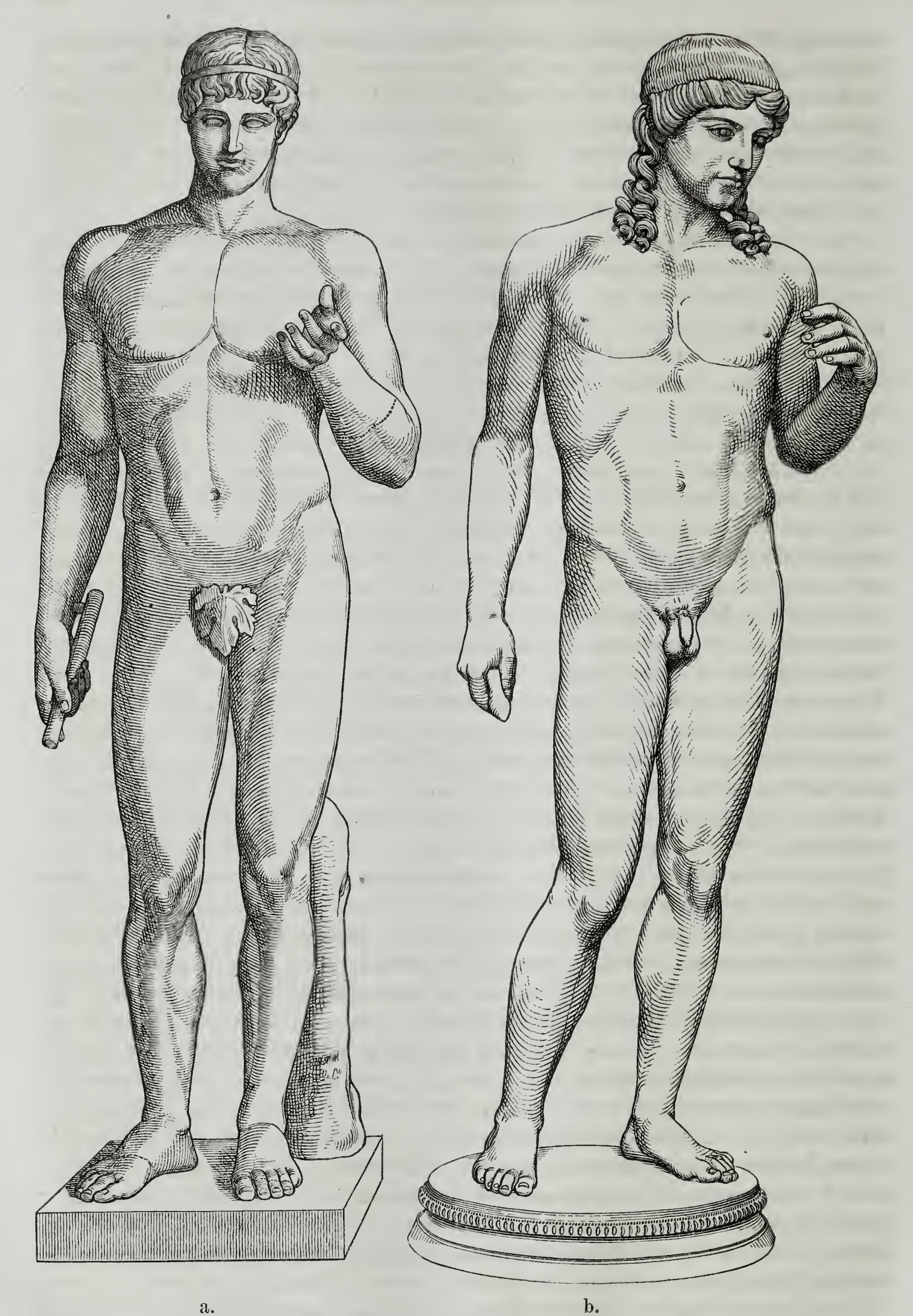
VIERTES CAPITEL.

Pasiteles und seine Schule [73]), Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

Pasiteles, dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 87 v. u. Z. den unteritalischen Städten insgesammt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompejus, doch scheint er bis über 30 v. u. Z. thätig gewesen zu sein, als die Porticus des Metellus unter Augustus nach dem Umbau den Namen der Octavia erhielt, da Statuen von ihm in dem Junotempel und ein Juppiter von Elfenbein in dem Juppitertempel innerhalb dieser Porticus genannt werden, Werke, die, weil sie nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus in Zusammenhang gebracht werden können, am wahrscheinlichsten mit dem Umbau unter Augustus combinirt werden. Außer dem Juppiter von Elfenbein — und Gold, wie ohne Zweifel zu verstehn sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, daß er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete; auch muß bemerkt werden, daß er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlaßte, allen seinen Werken äußerst genau gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauche gewesen zu sein scheint, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem andern Künstler, Arkesilaos, besonders hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, daß er, einen Löwen

nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfige hervorgebrochenen Panther in ernstliche Gefahr gerieth. Interessant ist uns Pasiteles ferner noch als Kunstschriftsteller und Gewährsmann des Plinius, der sein Werk über ausgezeichnete Kunstwerke unter seinen Quellen anführt, sowie endlich als Gründer einer Schule, die wir durch zwei Glieder verfolgen können und aus der wir Werke besitzen, welche, wenn man sie zusammengefaßt, vielleicht im Stande sind, uns über den Charakter dieser Schule näher aufzuklären.

In der Inschrift einer nackten männlichen Statue in der Villa Albani (Fig. 116a.) nämlich nennt sich Stephanos Schüler des Pasiteles, eine Angabe, dergleichen so viel wir wissen, hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Diese Figur ist mehrfach bis in die neueste Zeit als Athlet bezeichnet und danach beurteilt worden [74], während sie einen andern Namen verdient und im Zusammenhange mit diesem beurteilt werden will [75]. Es giebt nämlich zwei Gruppen, die eine in Neapel (Fig. 117), die andere im Louvre [76], in welchen dieselbe Figur als Orestes, das eine Mal — und das scheint die ursprüngliche Composition zu sein — mit Elektra, das andere Mal in ganz wenig veränderter Darstellung mit Pylades zusammengestellt ist. Da nun die in Rede stehende Figur des Stephanos wegen des Gestus ihrer allerdings ergänzten, aber richtig ergänzten linken Hand, welcher offenbar eine Rede und zwar eine an eine zweite Person, welcher der Kopf zugewandt ist, gerichtete Rede begleitet, als Einzelfigur nicht wohl verständlich ist, so hat es alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß sie aus der ursprünglichen Gruppencomposition entnommen und für sich allein copirt ist. Die uns erhaltenen beiden Gruppen, in denen Orestes in dem Augenblick dargestellt ist, wo er einem Theilnehmer (wahrscheinlich, wie gesagt, ursprünglich der Elektra) seinen Racheplan mittheilt, sind freilich ebenfalls nicht Originale, sondern, wie besonders die Behandlung des Gewandes an der Elektra beweist, Nachbildungen eines archaischen Originals und wahrscheinlich aus eben der Periode, um welche es sich hier handelt, modificirt im Geiste dieser Periode [77]; auch bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, obwohl sie keineswegs nahe liegt, daß das archaische Original der Gruppe und damit auch der Figur des Stephanos eine ganz verschiedene, nicht mehr zu errathende Bedeutung gehabt habe. Sei dem aber wie ihm sei, das Eine scheint gewiß [78], dass Stephanos seine Figur entweder aus dem archaischen Original oder aus der archaisirenden Nachbildung einer Gruppe copierend entnommen hat, und darauf allein kommt es im Wesentlichen an. Denn daraus erklärt sich der stilistische Charakter seiner Arbeit, welche, von früheren Beurteilern mehrfach überschätzt, in der That alle Merkmale der Nachbildung eines wahrscheinlich vortrefflichen Originals aus der Zeit der noch nicht zur vollsten Entwickelung gelangten Kunst an sich trägt, dessen Stil Stephanos nur äußerlich auffaßte und mit den Mitteln eleganter Technik zu verbessern und dem Geschmacke seiner Periode anzunähern bestrebt war. Alterthümlich ist der grade Stand, bei dem der Schwerpunkt des Körpers noch fast genau zwischen beide Füße fällt und nur ganz leise auf das linke Bein abgeleitet ist, archaisch ist die sehr hochgewölbte Brust mit den eckigen Schultern und den überaus hart hervortretenden Schlüsselbeinen, der zwischen den Hüften schmale Unterleib, der hohle Rücken, die geringe Einziehung der Seitenlinien des Torso, der auffallend, ja fehlerhaft kleine, namentlich schmale Kopf, das ausdruckslose Gesicht mit dem starr geöff-



a. b.
Fig. 116. a. Orestes des Stephanos in der Villa Albani, b. Apollon von Erz aus Pompeji im Museum von Neapel.

neten breiten Munde und dem langen Kinn. Aber dieser Archaismus ist nicht mehr rein und deswegen nicht mehr erfreulich; so wie der gleichgiltig ruhige Ausdruck des Gesichts unter der Hand des Copisten dumm und langweilig geworden ist, so haben die Formen, hat namentlich die Flächenbehandlung des Fleisches die energische Schärfe verloren und ist einer besonders in der Brust fühlbaren Gedunsenheit gewichen, während die kleineren Formen der Extremitäten, besonders der Beine schwächlich geworden sind und die ganze Arbeit etwas Ängstliches und entschieden Unfreies hat.

Merkwürdig erscheint in kunstgeschichtlicher Beziehung die Statue des Stephanos demnach besonders als ein verbürgtes, neben der Amphora des Sosibios (oben S. 315 f.), frühestes Zeugniß des erwachenden Geschmackes an archaischen Formen und der Reproduction alterthümlicher Kunstwerke, und wichtig wird uns dieses Zeugniß vorzüglich deshalb, weil diese Statue nicht allein steht. Denn nicht nur besitzt dieselbe Villa Albani, in der Stephanos' Orestes steht, zwei ziemlich genaue, wenn auch durch größere oder geringere Ergänzungen mehr entstellte Wiederholungen derselben Figur [79]), während der häßliche Kopf in noch drei Exemplaren im Museo Chiaramonti, im Lateran und in Brescia [80]) erhalten ist, sondern dieselbe Composition kehrt in verschiedener Art benutzt und etwas modificirt noch mehrmals wieder. So in dem in Pompeji in der s. g. Casa del Citaredo 1853 gefundenen, von Kekulé (s. Anm. 73) fein besprochenen und gewürdigten ehernen Apollon Fig. 116 b., einem bei aller Verwandtschaft mit der Stephanosfigur ungleich erfreulicheren Arbeit, von der eine fast genau übereinstimmende Wiederholung in Marmor in der Villa Doria Panfili steht [81]); so ferner in einer durch ihre Attribute, namentlich den mit dem linken Arme umfaßten Ölbaum merkwürdigen Marmorstatue desselben Gottes im Museum der Akademie in Mantua [82]), ferner in dem schon oben S. 294 angeführten Apollon der Sammlung Despuyg in Majorca mit der zweifelhaften Künstlerinschrift eines Apollonios [83]), endlich in



Fig. 117. Gruppe des Orestes und der Elektra in Neapel

einer Statue in der Seitengallerie des Erdgeschosses der Villa Albani (in der 3. Nische) bei welcher aber die Seiten (rechts und links) vertauscht sind [84]). Diese Statuen haben nicht dieselben Köpfe wie der Orestes des Stephanos, sondern solche, welche der dargestellten Gottheit entsprechen, aber mit großem Rechte ist mit besonderer Beziehung auf den pompejaner Apollon gesagt worden [85]), daß die Körper ohne die Köpfe und andere Umstände in Attributen u. dgl. in keiner Weise als die des Apollon erklärt oder errathen werden könnten. Sie haben mehr oder weniger alle den archaisirenden Charakter der Statue des Stephanos. Denselben Charakter aber trägt bei verschiedener Composition auch noch die liebenswürdige Statue einer Wettläuferin im vaticanischen Museum [86]) und bei dieser ist auch in dem Kopfe eine ziemlich große Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Stephanosfigur auffallend genug [87]).

Wie nun aber die ganze Reihe der vorstehend verzeichneten Werke kunstgeschichtlich zu erklären sei, das ist noch durchaus nicht vollkommen entschieden. Stünde die Statue des Stephanos allein, und handelte es sich darum, diese eigenthümliche Erscheinung für sich zu erklären, so möchte man sich der Ansicht Kekulés (a. a. O. S. 61) anschliessen, welcher meint, als Stephanos diese Figur machte, habe er noch ganz als Schüler unter den Einflüssen seines Meisters Pasiteles gestanden und sich bemüht, dessen Weise nachzuahmen, wobei er sich einer Composition desselben, welche in dem pompejaner Apollon oder (wenn man den nicht für das Original selbst halten will) in dessen Originale gesucht wird, bedient habe; eben deswegen habe er sich in der Inschrift als „Pasiteles' Schüler" bezeichnet. Ja aus dieser Annahme würde man sich allenfalls auch die Existenz der beiden Wiederholungen in der Villa Albani erklären können, insofern man sie als Arbeiten anderer Schüler, vielleicht Concurrenzarbeiten, nach demselben Vorbilde auffaßte. Allein dieser ganzen Ansicht steht doch wohl der Umstand im Wege, daß die Figur des Stephanos eine Copie des Orestes in der neapolitaner Gruppe und daß diese, wenn auch dem Exemplar nach, so doch schwerlich der Erfindung nach eine Arbeit der pasitelischen Zeit ist. Handelte es sich ferner in den aufgezählten Werken um nur stilistisch verwandte Arbeiten verschiedenen Gegenstandes und verschiedener Composition, so dürfte man das, was sie gemeinsam haben, auf Pasiteles' Schule oder auf eine Richtung seiner Lehre zurückführen, welche sich aus Pasiteles' schriftlich überlieferten Studien der vorzüglichsten Werke früherer Perioden wohl ableiten ließe. Aber merkwürdig ist, daß fast alle die genannten Arbeiten, sie mögen Orestes in den beiden Gruppen oder aus ihnen gelöst in den drei Wiederholungen in der Villa Albani oder Apollon in den fünf oben verzeichneten Exemplaren darstellen, eine und dieselbe Composition mit geringen Modificationen der Stellung und Bewegung, ja hauptsächlich mit veränderter Haltung des linken Armes darbieten, eine Composition, welche auch die vierte albanische Figur nur mit Vertauschung von rechts und links wiederholt und von der einzig und allein die Wettläuferin im Vatican eine Ausnahme macht. Handelte es sich nur um die fünf Apollonstatuen, so stünde gewiß nicht viel im Wege, dieselben auf ein Vorbild von Pasiteles, dem Schulhaupte, als modificirte Wiederholungen verschiedener Schüler zurückzuführen, veranlaßt durch Bedürfnisse des Cultus verschiedener Orte, denen diese archaisirend strenge Compositon entsprechen mochte. Allein wie kommt dann dieselbe Composition dazu, als Orestes in der

Gruppe oder in den Gruppen und dann wiederum aus diesen gelöst und als Einzelfigur ohne klar hervortretende Bedeutung wiederzuerscheinen? Daß ihre hervorragende Vorzüglichkeit, ein ganz besonders feiner Reiz der Schönheit ihr diese Ehre eingetragen habe, kann man doch nicht meinen, um so weniger, wenn man die neapolitaner Gruppe der Erfindung nach als ein archaisches Werk betrachtet oder sie auf ein archaisches Vorbild zurückführt.

In der That, hier steht man vor einem ungelösten Problem, und das Einzige, was man mit Sicherheit aus der Statue des Stephanos schließen kann, ist, daß Pasiteles' Schule unter anderen Bestrebungen und Richtungen auch diejenige auf eine Erneuerung der archaischen Kunst eklektisch gepflegt hat. Unter anderen Richtungen; denn aufgegangen ist die Schule in diese Erneuerung des Archaismus nicht, das beweist uns sicherer, als es die Appiaden (wahrscheinlich appische Quellnymphen) des Stephanos, welche Pollio Asinius besaß [88]), von denen wir aber Genaueres nicht wissen, vermöchten, das Werk eines Künstlers, welcher sich des Stephanos Schüler, wie dieser Schüler des Pasiteles nennt.

Dies thut Menelaos in der Inschrift einer Gruppe in der Villa Ludovisi, Fig. 118. Über die Bedeutung dieser Gruppe ist viel des Rathens gewesen und dieselbe ist mit sehr verschiedenen Namen: Theseus und Aethra, Penelope und Telemachos, Elektra und Orestes belegt worden, um der ganz unhaltbaren Deutungen aus der römischen Geschichte nicht zu gedenken. Nachdem endlich Brunn freilich den größten Theil der Schuld an dieser Unsicherheit unserer eigenen Unwissenheit beigemessen, aber gleichwohl behauptet hatte, einen kleinen Theil derselben trage der Künstler, „welcher eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniß zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat", hat Otto Jahn eine neue Erklärung aufgestellt [89]), welche fast allgemeine Zustimmung gefunden hat [90]) und nach deren Annahme man Menelaos von der Anklage, die Brunn gegen ihn erhebt, wird freisprechen müssen. Jahns Erklärung gründet sich auf den von Euripides tragisch behandelten Mythus der Merope, dessen Inhalt in der Kürze dieser ist: Kresphontes, der Ge-



Fig. 118. Gruppe von Menelaos, dem Schüler des Stephanos.

mahl der Merope und Herrscher von Messenien, war von Polyphontes getödtet und seine Gattin gezwungen worden, den Mörder zu heirathen. Sie aber brütet Rache und sendet ihr Söhnchen Aepytos einem Gastfreunde in Aetolien zur Pflege und Erziehung, damit er, ähnlich wie der ebenso gerettete Orestes, zum Rächer seines Vaters heranwachse. Als er mannbar geworden (postquam ad puberem aetatem venit, Hyg., auf diese Angabe des Alters ist wohl zu achten, sie bezeichnet etwa das 17.—18. Jahr), faßt er den Entschluß, die Rachethat zu vollziehn und kommt unerkannt an den Hof des Polyphontes, welcher dem aetolischen Gastfreund reichen Lohn für die Hinwegräumung des Sohnes der Merope geboten hatte, und welchem sich dieser unter dem Vorgeben, er sei der Mörder des Aepytos, vorstellt. Der König ist hoch erfreut und nimmt ihn gastlich auf, Merope aber, in der Absicht, den Tod ihres Kindes zu rächen, will den Jüngling im Schlafe tödten, woran sie jedoch der alte Pädagog, welcher Aepytos erkennt, verhindert. Es erfolgt nun eine rührende Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn, eben diejenige, welche nach Jahn unsere Gruppe darstellt, und der Ausgang ist der Vollzug der Rache an Polyphontes, an dessen Stelle der Sohn der Merope den Thron seines Vaters besteigt.

In Betreff der Erklärung der Gruppe des Menelaos mögen Jahns eigene Worte hier einen Platz finden, welche durch einen Auszug nur abgeschwächt werden könnten; zum Verständniß jedoch ist voraus zu bemerken, daß kurz ehe Jahn seine Deutung gab, Welcker diejenige Winckelmanns, der Elektra mit Orestes zu erkennen glaubte, vertheidigt hatte [91]). Hier knüpft Jahn an, indem er schreibt: „Was Welcker kürzlich für Winckelmanns Deutung auf Elektra und Orestes mit tiefer Empfindung für das menschlich Wahre und Schöne und die Auffassung und Darstellung desselben durch die Kunst gesagt hat, ist für mich von so ergreifender Wahrheit, daß jede Erklärung, die davon abweicht, innerlich unwahr sein muß. Ich glaube aber, daß meine Deutung — und darüber spreche mein verehrter Freund und Meister selbst das Urteil — allen jenen Anforderungen entspreche und einen Punkt einfacher aufkläre. Denn sehen wir hier Merope vor uns, die den vor ihrem eigenen Mordbeil geretteten, von ihr wiedererkannten Sohn in den Armen hält, und mit einem Gefühl, in dem sich Liebe und Freude mit der kaum überwundenen Aufregung des Zorns und der Angst wunderbar vermischen, anblickt, ist das nicht der Moment, da „auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäß die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes genießt, indem man sich fragt: bist du es wirklich?“ Und die treffenden Worte, in denen Welcker darauf die Bedeutung der Gruppe zusammenfaßt: „Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äußere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verließen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus“ — behalten sie nicht ihre volle Geltung, wenn sie auf die Mutter mit dem Sohn angewandt werden? Das äußere Kennzeichen des abgeschnittenen Haars erklärt Welcker als den Ausdruck der Trauer, „so daß Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemäßen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab“; und „durch das kurz geschnittene Haar zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen

Elektra wird.“ Genau dasselbe gilt von Merope, die als die um den Verlust des geliebten Gemahls und ihrer Kinder trauernde (tristis Merope) fortwährend durch diese an den Tag gelegte Trauer die Abneigung gegen den ihr aufgezwungenen Gemahl und die unerschütterliche Festigkeit ihres Sinnes bewährt. Daher war für sie, die Gemahlin des Herrschers, das äußere Zeichen der Trauer in demselben Sinne und in noch höherem Grade charakteristisch, als für Elektra. Auch glaube ich in der Art, wie auf dem Wiener Vasenbilde das Haar der Merope behandelt ist, eine erkennbare Andeutung desselben zu finden. Folgen wir weiter Welckers schöner Darlegung: „Mit der Ehrfurcht eines Sohnes blickt Orestes auf die, welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters, nach dem hier angenommenen Verhältniß, sichtbar werde. — Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittene Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniß der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhafte Entschließung und Kühnheit hervorgehoben.“ Dies ist der Punkt, der, wie mir scheint, für die Deutung auf Merope den Ausschlag giebt. Denn wenn diese Auffassung des Verhältnisses der Elektra zu Orestes als eines fast mütterlichen auch zu rechtfertigen ist, so ist doch der Eindruck einfacher, befriedigender, wenn wir wirklich eine Mutter mit ihrem Sohne vor uns sehen. Das haben auch viele Ausleger gefühlt, nur fehlte ihren Deutungen das Grundmotiv einer Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn unter tragisch erschütternden Umständen, und die Rechtfertigung der charakteristischen Haartracht. Beides gewährt, wenn ich mich nicht irre, die Deutung auf Merope und Aepytos zu voller Befriedigung.“ Der einzige Umstand, welcher dieser schönen und in sich wohl zusammenhangenden Erklärung wenn auch nicht gradezu im Wege steht, so doch wenigstens einige Schwierigkeit bereitet, ist der auch von Welcker schon hervorgehobene, daß die größere Lebhaftigkeit der Handlung auf Seiten des Jünglings, weit mehr Ruhe auf Seiten der Frau ist, was bei der von Jahn angenommenen Situation ganz gewiß grade umgekehrt sein müßte. Ausgedrückt ist doch offenbar, und zwar sehr schön, ein ziemlich bewegtes Herankommen des Jünglings wie mit einem dringenden Anliegen an die Mutter, dem diese in freundlich überlegener Weise, gleichsam wie mit den Worten: „was ist dir, mein Kind?“ entgegenkommt, eine Situation ganz entsprechend derjenigen, in welcher z. B. Phaëton in Ovids Metamorphosen zu seiner Mutter kommt, sie nach seinem Ursprunge zu fragen. Es soll hiermit keineswegs behauptet werden, es sei in der Gruppe in der That Phaëton in der berührten Scene dargestellt, denn dem steht Mehres entgegen; diese Scene wurde nur angezogen, um recht fühlbar zu machen, worin die Incongruenz der Gruppe und der von Jahn angenommenen Situation besteht und um zu begründen, warum die Jahn'sche Erklärung nicht ohne jeglichen Rückhalt angenommen werden kann.

Über die Frage, ob diese Gruppe für eine originale Erfindung des Menelaos, oder, wie Welcker annahm, für die Nachbildung einer Gruppe, aus der vorzugsweise mit tragischen Stoffen beschäftigten rhodischen Schule zu halten sei, wird sich auch, wenn man an der Deutung auf Merope und Aepytos festhält, mit um so

geringerer Sicherheit entscheiden lassen, da wir wissen, daß der römische Tragiker Ennius die der Gruppe zum Grunde liegende Tragödie des Euripides nachgebildet hatte, und da wir mithin den Stoff als in Rom populär denken dürfen, was z. B. mit der dem Laokoon zum Grunde liegenden Tragödie des Sophokles nicht der Fall ist [92]). Indem aber diese Frage dahingestellt bleiben muß, ist doch für den Fall, daß man die Gruppe des Menelaos als Originalerfindung des Künstlers betrachten will, ohne dieselbe herabsetzen zu wollen, darauf hinzuweisen, daß zu ihrer Erfindung entfernt nicht die künstlerische Kühnheit erforderlich scheint, welche wir bei dem Laokoon und dem Farnesischen Stier statuiren mußten, daß vielmehr die Gruppe des Menelaos grade in dem, was sie auszeichnet, füglich als das Product eines feinen Gefühls und einer ruhigen künstlerischen Erwägung gelten kann. Für die Behauptung, der Laokoon sei in Rom unter Titus erfunden, gewährt also auch die selbständige Erfindung dieser Gruppe etwa im Zeitalter des Augustus nicht den geringsten Anhalt.

Was das Reinkünstlerische und dann das Technische der Gruppe des Menelaos anlangt, so ist mit vollem Rechte gesagt worden, sie nehme unter den in Rom befindlichen Kunstwerken eine bedeutende Stelle ein; in der That wird sich Niemand dem stillen Zauber dieser vortrefflich in sich abgerundeten Composition zu entziehn vermögen, schwerlich auch die milde Wärme der Empfindung verkennen, welche dieselbe, freilich ohne sich zu einem den Beschauer ergreifenden Pathos zu steigern, durchdringt. Beide Gestalten sind voll Adel und Schönheit, die Frau imposant stattlich, der Jüngling fein und anziehend, dieser Contrast und der seiner fast vollständigen Nacktheit mit der sehr reichen Bekleidung der Frau interessant und fesselnd. Andererseits darf man nicht verkennen, daß dem ganzen Werke die Frische und Unmittelbarkeit der Arbeiten aus der früheren Blüthezeit der Kunst abgeht, und daß es etwas auf bestimmte Effecte hin verstandesmäßig Berechnetes hat. Das Nackte an dem Jüngling, so wohl verstanden es in den Formen ist, leidet an einer gewissen eleganten Glätte und dem gegenüber ist in die überaus reiche Gewandung der Frau eine Masse von einzelnen, zum Theil kleinen und von Künstelei nicht immer freien Motiven gelegt, welche gegen die schlichte Großartigkeit der Gewandbehandlung früherer Zeit empfindlich absticht. Es scheint mit Recht in der Art dieser Gewandung ein specifisch römischer Zug erkannt worden zu sein [93]), und es wird sich weiter fragen lassen, ob man die Art, wie das Gewand des Jünglings gelegt ist, welche bei römischen Statuen gar nicht selten wiederkehrt, an einem echt griechischen Werke wird nachweisen können.

Directe oder nur wenig modificirte Wiederholungen der Gruppe des Menelaos oder ihrer einzelnen Figuren sind bis jetzt nicht bekannt geworden; dagegen giebt es mehre zum Theil berühmte Werke, welche mit derselben stilistisch die allernächste Verwandtschaft haben und welche, von ihr aus kunstgeschichtlich ein neues Licht erhaltend, ihrerseits zeigen, daß die in dieser Gruppe vertretene Richtung der pasitelischen Schule in nicht unansehnlich weite Kreise gedrungen ist. Die allernächste Verwandtschaft mit der Frau in dem Werke des Menelaos zeigt eine, in ihrer Bedeutung allerdings noch nicht erkannte, weibliche Figur in der Villa Doria Panfili [94]), welche auch das kurzgeschnittene Trauerhaar, wenngleich es bei ihr etwas krauser und ein wenig länger ist, mit der Merope des Menelaos gemein hat und allem Anscheine nach, wie diese, eine tragische

Person darstellt. Weiter aber ist mit vollem Rechte [95]) darauf verwiesen worden, daß die schönen weiblichen Porträtstatuen aus Herculaneum in der Dresdener Antikensammlung [96]) durchaus in den Kreis der hier in Rede stehenden Stilentwickelung gehören, und daß sich auch zu dem Jüngling der Gruppe eine Analogie in einer Statue des capitolinischen Museums finde.

Vergleicht man nun die Statue des Stephanos und die Gruppe des Menelaos, der sich, wie schon erwähnt, in seiner Inschrift grade so gut des Stephanos Schüler wie dieser sich Schüler des Pasiteles nennt, so wird man nicht umhin können, der Behauptung [97]) beizustimmen, daß wenn Stephanos sein Können und Wissen in der Albanischen Statue erschöpft hätte, aus seiner Lehre nimmermehr ein Werk wie die Gruppe in der Villa Ludovisi hätte hervorgehn können, bei der allein im Kopfe der Frau ein leiser Anklang an alterthümliche Formen wahrgenommen werden kann. Wenn man aber andererseits aus Gründen, welche schon oben mitgetheilt wurden, und welche durch einen Blick auf das Werk des Menelaos und auf dessen Inschrift nicht unwesentlich verstärkt werden, nicht annehmen kann, in der Statue in Villa Albani liege eine Schülerarbeit des Stephanos vor, der sich später, vielleicht z. B. in seinen Appiaden, so weiter entwickelte, daß aus seiner Lehre eine Gruppe wie die des Menelaos hervorgehn konnte, so wird man zu dem Schlusse gelangen, daß in diesen beiden Werken zwei verschiedene Weisen oder Richtungen der Schule des Pasiteles, beide mit Überzeugung gewählt und zur Erscheinung gebracht, gegeben sind; die eine auf eine Erneuerung der Strenge archaischer Kunst, die andere auf Entfaltung eleganter Pracht, welche immerhin mit dem stilistischem Charakter der rhodischen Schule die verhältnißmäßig größte Verwandtschaft zeigt, womit auch die Wahl tragischer Gegenstände in Übereinstimmung ist, wenngleich uns für die Erneuerung des gewaltigen Pathos dieser Schule kein Beleg überliefert ist. Rechnet man nun hierzu noch die von dem Haupte der Schule, Pasiteles, überlieferten Naturstudien, seine Sorgfalt in der Ausarbeitung der Thonmodelle und endlich seine wissenschaftlich kunstgeschichtlichen Studien, so scheint es in der That, daß wir es in dieser Künstlergenossenschaft, welche sich einerseits dem Streben der Wiederbelebung und Neubildung älterer Idealschöpfungen bei den Neu-Attikern, andererseits dem effectvollen und zum Theil prunkenden Naturalismus und dem technischen Raffinement der Kleinasiaten gegenüberstellt, mit Eklektikern zu thun haben, von denen nicht mit Unrecht gesagt worden ist [98]), daß ihre Weise bis zu einem gewissen Grade mit der akademischen Manier der Carracci verglichen werden könne.

Schon oben in der Besprechung des Pasiteles wurde darauf hingewiesen, daß, wie Pasiteles allen seinen Arbeiten genau durchgeführte Thonmodelle zum Grunde legte, die auf das Thonmodell verwendete hohe Sorgfalt auch noch bei einem andern gleichzeitigen Künstler, Arkesilaos [99]), hervorgehoben werde, dessen Ruhm ganz besonders auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle beruhte, welche von Künstlern theurer bezahlt wurden, als fertige Werke Anderer, und den wir eben dieser verwandten Tendenz wegen allen Grund haben neben die eben besprochene Gruppe zu stellen. Für die Chronologie des Arkesilaos besitzen wir zwei nur wenig von einander entfernte Daten, welche an das Lebensende des Künstlers fallen, die Jahre 46 und 42 v. u. Z. In dem ersteren Jahre weihte Caesar den Tempel der

Venus Genetrix, für welchen Arkesilaos das Tempelbild anfertigte, das Caesars Eile wegen unvollendet aufgestellt und geweiht wurde, und in dem letzteren Jahre fiel Lucullus (der jüngere) bei Philippi, welcher bei Arkesilaos eine Statue der Felicitas für 60,000 Sesterzien (3000 Thaler) bestellt hatte, die wegen des Todes beider Männer unvollendet blieb. Von den beiden genannten Werken ist die Venus Genetrix mit der größten Wahrscheinlichkeit auf einer Münze der Sabina [100]) und danach in nicht wenigen statuarischen Wiederholungen [101]) nachweisbar, von denen eine Abbildung zu geben deswegen unnöthig erscheint, weil die Erfindung einerseits nichts Außerordentliches enthält und sich andererseits mit wenigen Worten beschreiben läßt, während uns der Münztypus und die erhaltenen Statuen von der Formgebung und Technik des Arkesilaos ja doch kein verbürgtes Zeugniß bieten. Die Venus Genetrix ist vollständig bekleidet, jedoch, was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden fast durchsichtig feinen und dem Körper eng anliegenden Gewande, welches, wie die im Alterthum berühmten oder berüchtigten koischen Florgewänder alle Formen erkennen läßt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statuen ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äußerst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes [102]). Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fließenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber auch nur die Elemente, während die selbständige Entwickelung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne daß wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Möglich ist es nun allerdings, das Arkesilaos zu dieser virtuosen Künstelei den Anstoß gegeben hat, allein mit Sicherheit dürfen wir dies aus den Nachbildungen eines Werkes dieses Künstlers nicht schließen, und noch weniger dürfen wir nach dieser einen Statue den gesammten Charakter seiner Kunstrichtung bestimmen wollen. Für diesen müssen wir vielmehr in ganz besonderem Maße noch die Schilderung eines Marmorwerkes in Anspruch nehmen, welches Varro besaß. Dasselbe stellte nach Plinius eine von geflügelten Amoretten gebändigte und umspielte Löwin dar, welche einige der Knaben gefesselt hielten, während andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen und noch andere ihr Pantoffeln (socci) anlegten, Alles aus einem Marmorblock.

Dieses Werk ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wichtig genug, um uns einen Augenblick bei seiner Betrachtung festzuhalten. Seinem Gegenstande nach gehört es in weiterem Umfange zu der fast unübersehbaren Zahl von Erotenscherzen (Erotopaegnien), welche den im Sinne der Anakreonteen zum Knaben gewordenen Gott der Liebe in allen erdenklichen Situationen kindlich und neckisch spielend und tändelnd zeigen, und in engerem Kreise zu den ebenfalls nicht seltenen Kunstdarstellungen, denen die mythologische Idee des Allsiegers

Eros zum Grunde liegt oder eigentlich mehr noch zum Hintergrunde dient, auf welchem sie in einer Reihe mit bester Laune erfundener Scenen das Thema variiren, daß Nichts im Himmel und auf Erden sich der süßen Allmacht der Liebe zu entziehn vermag. Zu den ausdrucksvollsten und demgemäß auch am häufigsten wiederkehrenden Scenen dieser Art gehören diejenigen, welche besonders scheue oder besonders wilde und starke Thiere von einem oder mehren Erosknaben gezähmt oder gebändigt darstellen: Rehe, Panther, Löwen oder Delphine von Eros geritten, Kameele, Gazellen, Eber und andere Thiere vor Eros' Wagen geschirrt und was dergleichen mehr ist [103]). Von allen diesen anmuthigen und sinnigen Erfindungen, zu denen wir auch die Kentauren des Aristeas und Papias (oben S. 337 f.) rechnen dürfen, ist nun aber keine mit so sichtbarer Vorliebe wiederholt, wie diejenige, welche auch Arkesilaos' Gruppe vertritt: Löwen oder Löwinnen von Eros oder Eroten gebändigt, und man muß gestehn, daß dieser Gegenstand, auch abgesehn von dem pikanten Reiz, der darin liegt, den gewaltigen König der Thierwelt von diesen tändelnden Knaben überwunden und wie ein Lamm behandelt zu sehn, die Verbindung der gewaltigen und imposanten Thiergestalt mit den zarten und lieblichen Formen des Kinderkörpers als eine ganz besonders glückliche Aufgabe der heiter gestimmten bildenden Kunst erscheint. Unter den verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes aber dürfen wir, ohne irgend einer andern Erfindung zu nahe zu treten, derjenigen des Arkesilaos eine der obersten Stellen einräumen, denn in ihr verbindet sich in ganz besonderem Maße die Sinnigkeit des Grundgedankens mit dem vortrefflichsten Humor in seiner Verkörperung. Eine Darstellung wie z. B. diejenige auf der schönen Gemme des Protarchos in Florenz (abgeb. bei Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst II, 638), welche den leierspielenden Eros auf einem ruhig schreitenden Löwen, diesen also durch die Macht der Musik gebändigt zeigt, wirkt ernster und edler, eine Darstellung wie diejenige eines Mosaiks im Museum von Neapel (abgeb. Mus. Borb. VII, 61), in der wir in einer Felsengegend einen von Eroten gebundenen Löwen sehn, hat einen kaum noch heiter zu nennenden Charakter; Arkesilaos' Erfindung dagegen vereinigt so ziemlich alle Elemente des Komischen. Denn indem er seine Löwin von einigen der Flügelknaben fesseln läßt, berührt er, den Grundgedanken klar entwickelnd, die Seite des Satirischen im Gemüthe des Beschauers, darin aber, daß er andere der Kinder das arme Thier zum Trinken zwingend, also in der besten Absicht quälend darstellt, verleiht er seinem Werke den Reiz, den das Treiben kindlicher Naivetät auf uns ausübt, und wenn er endlich noch andere seiner Amorinen eifrig beschäftigt zeigt, die gewaltigen Löwentatzen mit Pantoffeln zu versehn, so fügt er damit auch noch ein Element des eigentlich Burlesken hinzu.

In wiefern wir nun diese überaus glückliche und ausgiebige Erfindung für eine originale unseres Künstlers halten sollen, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Erotopaegnien im Allgemeinen gehn ohne Frage in der Kunstgeschichte weit höher hinauf, als in das Zeitalter des Arkesilaos, und auch die Scene der Löwenbändigung durch Eroten dürfte vor ihm dagewesen sein, wenngleich wir grade sie schwerlich mit Sicherheit in älteren Kunstwerken nachzuweisen vermögen. Mag aber Arkesilaos immerhin die Idee seines Werkes aus früheren Vorbildern entnommen haben, die besondere Verwendung derselben zu der geschilderten vortreff-

lichen Composition dürfen wir ihm nicht streitig machen, und diese enthält auf alle Fälle mehr Originalität und Selbständigkeit als die überwiegende Mehrzahl der Kunstproductionen dieser Epoche. Indem dies anerkannt wird, scheint es als charakteristisch für diese Zeit bezeichnet werden zu dürfen, daß dieselbe, unfähig auf dem Gebiete des eigentlich Idealen, des Großartigen und des ernst Bedeutsamen Neues zu schaffen, auf demjenigen des Komischen wenigstens noch Einiges aus eigener Kraft zu produciren vermag. In dieser Beziehung und als ein Cabinetstück der eigentlichsten Art können wir der Gruppe des Arkesilaos ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse nicht absprechen. Je mehr Charakter dieses Kunstwerk zeigt, um so lebhafter ist es zu bedauern, daß wir ein anderes Werk desselben Meisters, welches Pollio Asinius besaß, Kentauren, welche Nymphen trugen (als Reiterinnen nämlich), nur dem Namen nach aus Plinius kennen, denn es wäre sehr möglich, daß eine genauere Kenntniß dieser Darstellung, welche in sehr bekannten Wandgemäldem Pompejis ihre Analoga findet, in Verbindung mit dem was wir über die Venus Genetrix und über die Löwin mit den Eroten wissen, uns in den Stand setzen würde, ziemlich bestimmt über den Kunstcharakter des Arkesilaos abzusprechen, über den wir, mangelhaft unterrichtet wie wir sind, nur die Vermuthung aussprechen können, daß er in genremäßiger Behandlung des Mythologischen den altbekannten Gegenständen neue Seiten abzugewinnen suchte; denn genrehaft aufgefaßt wird man unbefangener Weise auch die Venus Genetrix nennen müssen. Die Nachricht von dem Gypsmodell eines Kraters, welches sich Arkesilaos von einem römischen Ritter mit einem Talente bezahlen ließ, kann uns nur als eine Exemplification des früher im Allgemeinen ausgesprochenen Satzes gelten, daß Arkesilaos' Modelle theuer bezahlt wurden, und mag zeigen, daß die vorzügliche Sauberkeit und Vollendung der Modelle in jener Zeit nicht in künstlerischen Kreisen allein richtig gewürdigt wurde. Für die formelle Seite der Kunst der Arkesilaos wie für diejenige der Schule des Pasiteles bildet diese auf die Modelle verwendete Sorgfalt ein charakteristisches Moment; aber die Hauptbedeutung des Mannes für die gleichzeitige Entwickelung der Kunst muß doch mehr noch in der oben berührten Richtung auf das mythisch Genrehafte oder genrehaft Mythische, welche uns eine beträchtliche Zahl anmuthiger und gefälliger Productionen hinterlassen hat, gesucht werden. So wenig nun auch Arkesilaos als Begründer dieses ganzen Kunstzweiges bezeichnet werden darf, der vielmehr der hellenistischen Kunstperiode seine Entstehung zu verdanken scheint, so wird er doch als der Hauptbeförderer desselben in Rom zu gelten haben, wo die Kunst dem von ihm gegebenen Anstoß um so lieber gefolgt sein wird, je geeigneter diese Genrebilder auf mythischer Grundlage zu den Decorationszwecken erscheinen, denen die römische Kunst zum großen Theile dienstbar erscheint.

Unter der nicht ganz geringen Zahl von Künstlern dieser Periode, deren Namen wir meistens aus Inschriften kennen, nimmt außer den so eben behandelten ein specielleres Interesse nur noch einer, Zenodoros [104]), in Anspruch, und zwar in doppelter Beziehung, einmal als Vertreter der Richtung auf das Kolossale, und zweitens als Zeuge für den Verfall der Technik des Erzgusses. Zu seiner Charakterisirung sind wir im wesentlichen auf die Nachrichten bei Plinus angewiesen,

welche aber auch klar und vollständig genug lauten, um uns über Zenodoros in der Hauptsache zu orientiren.

„Alle Statuen der kolossalen Art, sagt Plinius, besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodoros. Nachdem er für den gallischen Staat der Arverner einen Mercur um den Lohn von 400,000 Sestertien (23,000 Thaler [105]) für zehnjährige Arbeit gemacht und dabei von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, wurde er von Nero nach Rom berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloß von 110 Fuß Höhe machte [der rhodische Koloß von Chares war 105 Fuß hoch], welcher jetzt [75 nach Chr.] nach der Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist.“ Er stand vor der Fronte des neronischen „goldenen Hauses“ an dem Orte, wo nachmals der Tempel der Venus und Roma erbaut wurde, dem Platz zu machen er unter Hadrian von Decrianus mit Hilfe von vier und zwanzig Elephanten versetzt wurde; aus einem Sonnengotte wurde der Koloß später wieder in ein Porträt des Kaisers Commodus umgewandelt. „In der Werkstatt, fährt Plinius fort, bewunderten wir die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur im [fertigen] Thonmodell, sondern schon in der ersten allgemeinen Anlage des Werkes. An dieser Statue erkannte man aber, daß die Kunde des Erzgusses untergegangen war, obwohl Nero bereit war, Gold und Silber [zum Zwecke einer schönen Färbung der Bronze] herzugeben und Zenodoros in der Kenntniß des Modellirens und des Ciselirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des [Cälators, nicht des alten Bildhauers [106])] Kalamis ciselirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Caesar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, daß man kaum irgend einen Unterschied in der Technik bemerken konnte. Je bedeutender demnach Zenodoros war, um so mehr erkennt man [an seinem Koloß] den Verfall der Erzbehandlung [der Technik des Gusses].“

Schließlich sind mit ein paar Worten noch drei Künstler zu erwähnen, von denen wir Werke besitzen, nicht als ob diese Männer an sich von besonderer Bedeutung wären, sondern weil ihre Werke, die vermöge der Künstlerinschriften sicher datirbar sind, neben anderen Monumenten als Maßstab dessen dienen können, was in der Zeit um den Beginn der Kaiserherrschaft in Rom und Griechenland gemacht wurde. Der erste dieser Künstler ist Marcus Cossutius Kerdon (SQ. Nr. 2302), der Freigelassene eines Marcus, der nach der Orthographie der Inschriften an seinen Arbeiten in die Jahre 620—680 der Stadt Rom (134—74 v. u. Z. zu gehören scheint. Diese Arbeiten sind zwei vollkommen gleiche, also augenscheinlich zu decorativen Zwecken als Pendants bestimmte ruhig stehende Satyrgestalten, die in Cività Lavigna, dem alten Lanuvium, gefunden wurden und jetzt im britischen Museum sind [107]). Durch Ziegenohren und kleine Hörner als Satyrn gekennzeichnet, gehören sie der großen Reihe edel gehaltener Gestalten des dionysischen Kreises an und scheinen mit Recht als Weinschenken mit Becher und Kanne in den Händen ergänzt zu sein. Der Composition und Formgebung im Allgemeinen wird man das Prädicat der Anmuth nicht versagen können, die Haltung ist einfach, natürlich und nicht ohne Leben, die

Linien- und Flächenbehandlung weich und fließend, aber ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, wenig detaillirt, aber correct.

Ausdrücklich als Copist bezeichnet sich (s. SQ. Nr. 2301) der zweite unserer Künstler, Menophantos [108]), welcher eine in Rom gefundene und im Palast Chigi aufgestellte ganz nackte Aphroditestatue nach einem uns unbekannten Original in Troas, d. i. Alexandria in Troas copirte. Die in noch einigen Wiederholungen vorhandene Composition dieser Statue, welche mit der rechten Hand die Brust bedeckt und mit der linken ein Gewand von einem niedrigen Gegenstande zur Verhüllung der Scham emporzieht, hat man verkehrter Weise auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeführt, während sie vielmehr eine bewußte, etwa ein bis zwei Menschenalter jüngere Variation und Fortbildung derselben ist [109]). Menophantos gehört in den Anfang der Kaiserzeit; eben dahin werden wir den dritten Künstler, Antiphanes, Thrasonidas' Sohn von Paros (SQ. Nr. 2295) zu setzen haben, von dem eine jetzt in Berlin befindliche Statue des Hermes auf Melos in demselben Bezirk mit der berühmten Aphrodite gefunden wurde. Beiden Arbeiten, derjenigen des Menophantos und derjenigen des Antiphanes, kann man nur das Lob der Correctheit und sauberer Technik spenden; aber grade dadurch, daß sie sich als Mittelgut darstellen, haben sie neben den viel bedeutenderen Werken, die wir kennen gelernt haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Begründung des allgemeinen Charakters dieser Periode.

FÜNFTES CAPITEL.

Allgemeine Übersicht über die Monumente und den Charakter der griechisch-römischen Plastik bis auf Hadrian.

In den vorhergehenden Capiteln ist eine Anzahl von Monumenten besprochen worden, welche gegen die Masse dessen, was uns von den Werken der griechisch-römischen Kunst überliefert ist, fast verschwindend klein genannt werden muß, deren große kunstgeschichtliche Bedeutung aber nicht allein darin besteht, daß sich unter denselben die unbestreitbar bedeutendsten Leistungen dieser Periode befinden, also speciell diejenigen, an denen die Behauptung zu prüfen ist, die Kunst in der römischen Kaiserzeit bis auf die Antonine stehe in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie diejenige der Perioden zwischen Perikles und Alexander, sondern die noch ganz besonders dadurch eine hervorragende Wichtigkeit gewinnen, daß sie als die in gewissen Grenzen bestimmt datirten und datirbaren Monumente die Mittel zur Datirung der übrigen an sich nicht datirten oder datirbaren Werke der griechisch-römischen Kunstzeit bieten, welche den Hauptbestand unseres Antikenbesitzes ausmachen. Die Möglichkeit aber, durch Vergleichung mit den in den vorigen Capiteln im Einzelnen besprochenen Sculpturen auch bei vielen anderen mit Überzeugung die wahrscheinliche Entstehungszeit nachzuweisen, ist für die Periode, von der hier die Rede ist, von um so

größerer Bedeutung, je weniger ausgiebig unsere schriftlichen Quellen über die derselben eigenthümliche Kunstentwickelung und Kunstübung sich erweisen, je überwiegender wir daher darauf angewiesen sind, unser Urteil über das Kunstvermögen dieser Zeit und über dessen Grenzen auf die Monumente selbst zu gründen und aus den Monumenten abzuleiten. Und hier würden wir in die dringendste Gefahr des Cirkelschlusses gerathen, wenn wir nicht an den datirten Monumenten einen festen Ausgangspunkt und einen sichern Maßstab besäßen.

Dies gilt ganz besonders von den Werken mythologisch-idealen Gegenstandes; denn während wir zur Datirung der übrigen Denkmälerclassen, sie seien nun Porträts oder Monumental- oder Ornamentalsculpturen, theils in den Gegenständen selbst, theils in sonstigen Umständen mehr oder weniger sichere und genaue Zeitbestimmungen besitzen, sind unsere Anhaltepunkte für die Chronologie der Werke mythologisch-idealen Gegenstandes sehr vereinzelt und sehr zweifelhafter Natur. Sie bestehn einestheils in dem Material der Arbeiten, anderntheils in den Fundorten und drittens in gewissen Nachbildungen in datirbaren Reliefen und Münztypen. Es sei gestattet, hierauf ein wenig näher einzugehn.

Was zuerst das Material anlangt, so ist an und für sich klar, daß die Verwendung gewisser Materialien auf die Entstehungszeit der Werke einen wenigstens ungefähren Schluß gestattet. Dies gilt besonders von dem italischen, carrarischen Marmor, von dem wir wissen, daß er nicht lange vor Plinius' Zeit [110]) in Anwendung kam, so daß wir keinem Werke aus carrarischem Marmor eine frühere Entstehungszeit als unsere Periode anweisen können. Aber freilich gewinnen wir dadurch immer nur eine Altersgrenze von einem gewissen Zeitpunkt abwärts, und es fehlt uns die zweite, um die Periode der Entstehung abzuschließen. Dazu kommt aber sofort der zweite Übelstand, daß die Entscheidung über die Art des Marmors keineswegs leicht, in vielen Fällen äußerst schwierig ist. Zum Belege dieser Behauptung braucht nur an die bekannte Thatsache erinnert zu werden, daß Visconti über das Material des vaticanischen Apollon die Urteile der berühmtesten Geognosten einholte, von denen immer eines dem anderem widersprach [111]), so daß wir bis auf den heutigen Tag noch nicht mit Bestimmtheit wissen, ob der vaticanische Apollon aus griechischem oder aus italischem Marmor gehauen sei. Sehn wir aber auch von dieser Schwierigkeit ganz ab, so würde es ein großer Irrthum sein, wenn man glaubte, die Verwendung gewisser Materialien, wie z. B. des carrarischen Marmors, von einem gewissen Zeitpunkte an habe derjenigen der altherkömmlichen ein Ende gemacht. Dies ist so wenig der Fall, daß wir vielmehr die Verwendung so ziemlich aller bekannten Marmorarten in den Werken unserer Periode nachweisen können, so daß man also wohl sagen kann, eine Statue aus carrarischem Marmor müsse der Periode der griechischen Kunst in Rom angehören, aber niemals, eine Statue aus griechischem Marmor müsse aus einer früheren Zeit stammen. Daraus aber ergiebt sich, daß das Material der Werke ein Datirungsmittel von nur bedingtem und zweifelhaftem Werthe sei.

Gleiches gilt von den Fundorten, ja auf den ersten Blick möchte es scheinen, die Fundorte können hier überhaupt gar nicht als entscheidend gelten, da ja jedes zu irgend einer Zeit angefertigte Werk zu irgend einer andern an irgend einem bestimmten Orte aufgestellt worden sein kann. Dennoch haben die Fundorte für die chronologische Frage einige Bedeutung, aber freilich nur in sehr untergeord-

neter Weise und in sehr einzelnen Fällen. Erstens nämlich ist es bekannt, daß gewisse Orte und Baulichkeiten zu bestimmten Zeiten und von bestimmten Personen entweder ausschließlich oder vorzugsweise mit Sculpturen ausgeschmückt wurden; so ist nur beispielsweise die Porticus der Octavia zu nennen, welche durch Metellus und Augustus ihre Ausschmückung erhielt, oder Capri, welches Tiberius seinen Glanz verdankt, oder die Villa Hadrians bei Tivoli und was dergleichen mehr ist. Von Werken nun, welche an diesen Orten oder in den Ruinen dieser Gebäude gefunden wurden, können wir mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß sie nicht aus späterer Zeit als aus derjenigen stammen, der, wie gesagt, die Hauptausstattung dieser Orte mit Sculpturwerken angehört. Gleiches gilt von plastischen Monumenten aus Pompeji und Herculaneum, die natürlich nicht jünger sein können als die Verschüttung dieser Städte im Jahre 79 n. Chr., während wir bei der Mehrzahl der aus Pompeji stammenden Sculpturen in Marmor oder Thon zugleich mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, daß sie nicht älter seien als das Erdbeben, welches bekanntlich im Jahre 63 n. Chr. diese Stadt arg verwüstete. Aber die Zahl dieser pompejanischen Sculpturen, denen wir eine von zwei Zeitpunkten umgrenzte Entstehungsperiode mit Wahrscheinlichkeit zuweisen können, ist eine verschwindend kleine. Bei den anderen Monumenten aber, denen gemäß dem Fundorte nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine Altersgrenze zugewiesen werden kann, muß die Möglichkeit einer früheren Entstehung an sich immer offen gehalten werden, die Bestimmung hat also in der Mehrzahl der Fälle abermals nur einen sehr beschränkten Werth. Und dazu kommt, daß die Fundorte der überwiegenden Masse unserer Antiken, welche in früheren Jahrhunderten gewonnen wurden, entweder gar nicht oder nur in mehr oder weniger unsicherer Weise überliefert sind, so daß die Zahl der Sculpturen, auf deren Alter man aus dem Fundorte schließen kann, sich als sehr gering herausstellt.

Für einige mythologisch-ideale Gegenstände endlich, aber freilich wiederum nur für sehr wenige, gewähren Münzstempel und einige Reliefe Anhaltepunkte zu einer mehr oder weniger genauen Zeitbestimmung, aber es steht keineswegs in allen Fällen fest, daß diese Darstellungen sich auf ausgeführte Sculpturwerke beziehn, viele sind im Gegentheil sicher für die Münzstempel allein componirt und können demgemäß nur in allgemeinerer Weise für die Beurteilung der Erfindungen dieser Zeit auf dem Gebiete der Kunst, von dem hier die Rede ist, verwendet werden. Die große Mehrzahl der Münzstempel bietet nicht mythologische, sondern allegorische Figuren, von denen weiterhin gesprochen werden soll.

Zieht man aber aus dem hier Entwickelten das Resultat, so wird es einleuchten, daß unsere Mittel zur sichern Datirung der uns erhaltenen Antiken, abgesehn von dem in der Vergleichung mit den durch den palaeographischen Charakter ihrer Inschriften datirten gegebenen, nur von geringer Bedeutung und daß jene Vergleichung von der größten Wichtigkeit ist.

Wächst aber auch immer die Zahl der Monumente, welche wir als dieser Periode angehörend betrachten dürfen, durch die Anwendung der so eben besprochenen Mittel der Kritik, so lehren uns auch diese Monumente über das Wesen der Kunst dieser Zeit in der Hauptsache nichts Anderes, als was wir aus den in den vorigen Capiteln im Einzelnen betrachteten Werken gelernt haben, und eben so wenig wird der Charakter der Periode verändert durch irgend eine der

Hunderte von Sculpturen, welche uns aus derselben überkommen sind. Alle plastischen Werke mythologisch-idealen Gegenstandes, welche wir aus irgend einem Grunde für Producte der griechischen Kunst in Rom bis auf Hadrian zu halten berechtigt sind, zeigen eine mehr oder minder tüchtige und routinirte, einige sogar eine meisterhafte Technik, aber keines derselben kann als durchaus neue Erfindung oder als eine weitere Entwickelung oder Steigerung des früher Geschaffenen gelten, vielmehr stellt sich bei allen eine mit größerer oder geringerer Sicherheit erkennbare, wenngleich verschieden abgestufte Abhängigkeit von den Vorbildern aus der Blüthezeit der griechischen Kunst heraus. Grade wie unter den in den vorigen Capiteln besprochenen Sculpturen finden wir auch unter unserem Antikenvorrath in weiterem Umfange zunächst eine bedeutende Zahl von directen Nachbildungen bestimmt nachweisbarer Originale, denen entsprechend, welche im Verlaufe der früheren Betrachtungen zur Vergegenwärtigung der Originale benutzt worden sind, wie z. B. die verschiedenen Exemplare des myronischen Diskobol, der Amazone des Kresilas, des praxitelischen Apollon Sauroktonos und anderer, Nachbildungen, welche sich vielfach durch genaue Übereinstimmung in den Maßen als Copien im recht eigentlichen Wortverstande, d. h. als solche erweisen, welche auf mechanischer Vervielfältigungsmethode beruhen [112]). Die Reproduction älterer Typen sodann, über deren Verhältniß zu den Originalen wir nicht ganz so genau, wohl aber mit hinlänglicher Sicherheit im Allgemeinen urteilen können, wird uns besonders durch die archaistischen Sculpturen verbürgt, während sehr viele Statuen sich drittens als bewußte Modificationen älterer Vorbilder, etwa in dem Sinne der Mediceïschen Venus zu erkennen geben. Und wenn denn nun endlich nach Aussonderung aller Bildwerke, welche wir zu einer dieser drei Kategorien zählen müssen, eine gewiß nicht große Anzahl von Sculpturen übrig bleibt, deren Verhältniß zu den Schöpfungen der früheren Perioden wir nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen können oder für die uns dieser Nachweis bisher nicht möglich gewesen ist — denn es vergeht kaum ein Jahr, ohne daß ein solcher Nachweis für das eine oder das andere Werk der griechisch-römischen Kunst geführt wird — so erfordert nach allem im Vorstehenden Gesagten und Begründeten ein ruhiges und besonnenes Urteil, daß wir dies der Lückenhaftigkeit unserer Kenntniß von den Schöpfungen der Blüthezeit beimessen, anstatt in diesen Arbeiten Zeugnisse für neue und freie Schöpfungskraft der römischen Periode erkennen zu wollen.

In der Einleitung zu diesem Buche wurde dargelegt, daß ein Anschluß der Kunstproduction in der römischen Zeit an die Schöpfungen früherer Perioden schon aus dem Grunde natürlich und fast nothwendig war, weil der Kunstsinn der Römer erst am Besitze der Muster- und Meisterwerke aus der Zeit der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst erwachte und an diesem sich bildete. Hier möge nun eine Erwägung Platz finden, welche zu einem verwandten Resultat führen wird. Sie gilt der Art des Bedarfs von Sculpturwerken in Rom.

In Griechenland war während aller der Jahrhunderte, in denen die Kunst hauptsächlich fruchtbar war, der überwiegende Hauptbedarf plastischer Werke mythologisch-idealen Gegenstandes durch den Cultus gegeben, sei es, daß dieser eigentliche Tempelbilder, sei es, daß er Statuen zu den unzähligen Weihgeschenken erforderte, welche in mannigfach wechselnder Form in den Tempeln und Tem-

pelhallen oder auf dem Grund und Boden der Heiligthümer wie in Olympia und Delphi oder sonstwo öffentlich aufgestellt wurden. Der Cultus aber, als der concrete Ausdruck eines positiven Götterglaubens, bedingt mit Nothwendigkeit auch die Eigenthümlichkeit einer ihm geweihten plastischen Gestaltung, und wenngleich wir die Macht der kanonisch fixirten Idealtypen der Götter, die, einmal erreicht, nie wieder völlig verlassen werden konnten, nicht gering anschlagen, so werden wir doch zugestehn müssen, auch wenn wir es nicht in der fast unübersehbaren Verschiedenheit in der Darstellung eines und desselben Idealwesens vor Augen sähen, daß die lebendige Religion mit der Mannigfaltigkeit ihrer localen Sagen und Anschauungen die Aufgaben der bildenden Künstler fast unendlich vermannigfaltigen und eine Fülle von mehr oder weniger bedeutenden Modificationen des kanonischen Idealtypus hervorrufen mußte, deren jede, wenngleich in verschiedenem Maße, als eine originale Schöpfung betrachtet werden darf.

Wesentlich anders stellt sich die Sache in Rom heraus. Auch in Rom erhob freilich der Cultus seine Ansprüche, und es kann nicht geläugnet werden, daß auch hier der Bedarf des Cultus nicht wenige plastische Werke erfordert hat. Allein indem man dies zugesteht, darf ein Doppeltes nicht außer Augen gelassen werden. Erstens war die Zahl der römischen Culte im Vergleich mit derjenigen der griechischen eine sehr geringe, was sich schon daraus ergiebt und erklärt, daß Griechenland in eine überaus große Vielheit von politisch wie religiös selbständigen Gemeinwesen zerfiel, während der römische Staat auf dem politischen wie auf dem religiösen Gebiete vielmehr das Bild der Centralisation darbietet. Die griechische Mythologie, d. h. die poetische Gestaltung der griechischen Religion war freilich in Rom eingebürgert, aber keineswegs die griechische Religion in dem ganzen Umfang ihrer tausend und abertausend verschiedenen Culte. Freilich hatte man den griechischen Zeus mit dem römischen Juppiter, die griechische Hera mit der römischen Juno, die griechische Athena mit der römischen Minerva identificirt und so noch manche andere, zum Theil wirklich identische Gestalten; aber diese Identificationen beruhen überwiegend auf der poetisch-populären Darstellung der griechischen Götter, zum allergeringsten Theile auf der religiösen Cultgestaltung der einzelnen griechischen Götterwesen. Die Folge davon ist, daß der Vielheit von Zeusgestaltungen, welche der griechische Cultus ausgeprägt und den Bildnern zur plastischen Darstellung überliefert hatte, in Rom eine sehr beschränkte Zahl von Juppiterbildungen gegenüberstand, unter denen der capitolinische, der König der Götter wesentlich überwiegt, der unendlichen Vielheit der Athenagestaltungen wesentlich eine Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste und so fort. Als Resultat aber ergiebt sich schon hieraus, daß der Bedarf des römischen Cultus an plastischen Werken ein ungleich geringerer war, als er in Griechenland jemals gewesen ist. Dazu kommt dann zweitens, daß eben weil die römischen Gottheiten in der hier in Frage kommenden Zeit zum größten Theil mit griechischen identificirt waren, der Cultbedarf in den wenigsten Fällen eine neue plastische Schöpfung oder Gestaltung erforderte. Ein nicht unbeträchtlicher Theil dieses Bedarfs wurde nach Ausweis unzweideutiger Zeugnisse ganz einfach mit Götterbildern gedeckt, welche aus Griechenland weggenommen und in Rom unter römischem Namen geweiht wurden, der übrigbleibende geringere Theil des Bedarfs aber erheischte nicht wesentliche Neugestaltung oder Umbil-

dung der kanonischen griechischen Idealtypen, sondern ihm war durch eine Wiedergabe eben der kanonischen Gestaltungen wesentlich genügt. Wenngleich demnach auch manche plastische Gestaltung dieser Periode auf dem Cultus beruht, so folgt daraus noch keineswegs ihre Originalität, und wir können, auch von dieser abgesehn, getrost behaupten, daß die Productionen mit diesem Cultuscharakter sich unter den Werken unserer Periode in der starken Minderheit befinden.

Sie bleiben auch dann in dieser Minderheit, wenn man die Darstellungen der specifisch italischen Gottheiten hinzurechnet, welche mit griechischen nicht oder nicht durchaus identificirt werden konnten. Denn für die plastische Darstellung auch dieser Gottheiten wurden griechische Werke theils gradezu aus Griechenland herübergeschafft und mit italischen Namen versehn, wie z. B. jener Janus, von dem Plinius angiebt, man wisse nicht, ob er ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, nichts Anderes ist als ein mehrköpfiger Hermes, theils wurden zu diesem Zwecke griechische Gestaltungen leicht modificirt nachgebildet, wie z. B. der Vejovis ein wenig modificirter Apollon ist, oder wie, um statt vieler anderer zu Gebote stehenden Beispiele, an Bekannteres zu erinnern, die Fortuna augenscheinlich aus der griechischen Nike, Flora aus der Persephone-Kora hervorgegangen ist. Andere italische Gottheiten aber, wie beispielsweise die Juno Lanuvina, sind in künstlerischem Betracht wenig ausgiebig und müssen auch unter unserem Antikenvorrath zu den Seltenheiten gerechnet werden, und noch andere nähern sich durchaus dem Charakter der allegorischen Figuren, die hauptsächlich oder ausschließlich durch beigegebene Attribute charakterisirt und von einander unterschieden werden. Rechnet man nun endlich auch Alles zusammen, was man von unseren Statuen aus griechisch-römischer Kunstzeit auf den Cult beziehen kann, so wird sich ergeben, daß diese Werke schwerlich den vierten oder fünften Theil unserer Antiken mythologisch-idealen Gegenstandes ausmachen.

Der ungleich größere Rest stammt aus anderen Quellen. Und hier wird dem Bedarf der Ausschmückung von theils öffentlichen, theils Privatgebäuden, Plätzen, Straßen und Gärten die unbedingt oberste Stelle einzuräumen sein. Auch Griechenland war ein solcher Bedarf statuarischer Werke nicht fremd, aber er trat weder so überwiegend noch in dem Umfange hervor wie in Rom, wo wir uns die Masse der ohne weitere als decorative Zwecke aufgestellten Statuen nicht groß genug vorstellen können.

Einen Maßstab gewähren uns einzelne Beispiele. So die verbürgte Nachricht, daß der Aedil Scaurus zur Ausschmückung des von ihm erbauten Theaters dreitausend und fünfhundert Statuen verwendete, oder ein Blick auf die Häuser und Villen der Großen und Reichen, wie Neros goldenes Haus oder Hadrians Villa bei Tivoli, welche Jahrhunderte lang eine Fundgrube von plastischen Werken gewesen ist, deren Zahl, obgleich der Fundort keineswegs immer beachtet wurde oder überliefert ist, dennoch in die Hunderte geht, und welche allein hinreichen würden, ein großes Antikenmuseum unserer Tage zu füllen. Ähnliches lehrt uns der Bericht über die Villa des Lucullus, in der die verschiedenen Räumlichkeiten, namentlich die Speisezimmer, nach den hauptsächlichen decorativen Sculpturen, welche sie enthielten, benannt waren. An die Wohnungen schließen sich die Höfe und Gärten (Peristyle und Xysten), und wie mannigfaltige Sculpturwerke auch in diesen aufgestellt waren, das macht uns ein sehr untergeordnetes Beispiel ganz

besonders anschaulich: der Hofraum nämlich der sogenannten Casa di Lucrezio in Pompeji, welcher, obgleich zu einem kleinen Hause eines Landstädtchens gehörend, doch Alles in Allem zehn größere und acht bis zehn kleinere plastische Arbeiten umfaßte [113]). Gehn wir von den Wohnungen weiter zu den Straßen und Plätzen, so bietet sich als ein Beispiel unter vielen die Brunnenanlage des Agrippa in Rom, durch welche in einem Jahre mehre hundert öffentliche Brunnen in den Straßen der Stadt hergestellt wurden, zu deren Decoration anderthalbhundert Statuen von Erz und Marmor gehörten. Die Decoration der Brunnen, sowohl in den Häusern wie an den Wegen und Plätzen, erforderte überhaupt viel mehr statuarische Werke als man denken sollte, und selbst diejenigen Statuen, welche unter den auf uns gekommenen Resten des Alterthums sicher und ohne allen Zweifel zu Brunnenfiguren gedient haben, müssen nach Hunderten gezählt werden [114]). Und wie auserlesene Werke zu diesem Zwecke dienten, das zeigt uns neben vielen anderen die berühmte Gruppe des Herakles mit dem Hirsch aus der Casa di Sallustio in Pompeji und der nicht minder berühmte tanzende Faun, welcher der Casa del Fauno daselbst den Namen gegeben hat. Endlich muß noch an die Grabdenkmäler erinnert werden, welche allermeistens mit statuarischem und Reliefschmuck auf's reichste ausgestattet waren, selbst da, wo die Gräber Privatpersonen untergeordneten Ranges angehörten.

Zunächst wurde nun freilich dieser Bedarf an decorativen Sculpturen durch die aus griechischen Städten weggenommenen Kunstwerke gedeckt, wofür mancherlei Belege in der Erzählung der römischen Kunstplünderungen bereits mitgetheilt worden sind, es versteht sich aber von selbst, daß man das so Gewonnene, welches, so massenhaft es auch vorhanden war, natürlich für das immer steigende Bedürfniß nicht ausreichte, durch Selbstverfertigtes ergänzte, und wenn in unseren schriftlichen Quellen von diesen in Rom producirten Kunstwerken fast nie die Rede ist, so kommt das daher, daß man im Allgemeinen die gleichzeitige Kunst, eben weil sie hauptsächlich für Zwecke des Luxus und der Decoration arbeitete und in Erfindung und Composition unselbständig war, gering achtete, und weil man ihre einzelnen, nicht grade hervorragenden, ja im Verhältniß zu den Meisterwerken der Blüthezeit Griechenlands untergeordneten Productionen zu erwähnen nicht die Veranlassung hatte, welche bei berühmten oder unter merkwürdigen Umständen erworbenen älteren Kunstwerken vorlag.

Die Consequenzen einer solchen Verwendung von Sculpturwerken für die Art der plastischen Production liegen auf der Hand und treten uns thatsächlich aus jeglicher Umschau in unserem Antikenvorrath entgegen. Auf Neuheit und Großartigkeit der Erfindung, auf Tiefe des geistigen Gehalts, auf eine erhaben idealische Tendenz kann es bei Sculpturen, welche man zur Zierde aufstellt, am wenigsten ankommen, heitere Anmuth des Gegenstandes, Gefälligkeit der Erscheinung, Schönheit der Form sind die ganz natürlichen Anforderungen, welche man hier stellen wird, und welchen die zur Dienerin des Luxus gewordene Kunstproduction in Rom wie früher an den Diadochenhöfen am sichersten und besten durch den Anschluß an die allgemein anerkannten Musterbilder der classischen Epochen zu entsprechen glauben mußte. Hieraus erklärt sich denn auch zur Genüge die allbekannte Thatsache, daß unter den uns aus der Periode der griechisch-römischen Kunst überlieferten Antiken die Werke des heiter anmuthigen, sinnlich gefälligen

Charakters, namentlich diejenigen aus dem Kreise des Bacchus und der Venus mit Entschiedenheit überwiegen, daß gewisse beliebte Typen aus diesem Kreise der Gegenstände in fast unzähligen Wiederholungen vorkommen, und daß wir ein sehr langes Verzeichniß von Statuen aufstellen können, die Nichts als die wenig und in Nebendingen von einander abweichenden Modificationen einer Grundgestalt sind, und ferner daß, wo uns eine bedingte Neuheit der Erfindung entgegentritt, diese fast ausschließlich einer Umgestaltung mythologisch strengerer Gestalten im Sinne des Gefälligen und Genrehaften zu gute kommt. Und endlich erklärt sich aus derselben Ursache auch die nicht hoch genug anzuschlagende Gewandtheit, Routine und Eleganz der Darstellungsweise, welche uns aus den selbst zum Theil flüchtig behandelten, im Einzelnen vernachlässigten Werken dieser massenhaft producirenden Zeit entgegentritt, sowie die schon früher hervorgehobene Thatsache, daß sich diese unselbständige und deshalb entwickelungslose Kunstübung Jahrhunderte lang im Allgemeinen auf derselben Höhe der Leistungen zu erhalten vermochte.

Wurde bisher ausschließlich von der Darstellung mythologisch-idealer Gegenstände geredet, so muß jetzt auch der plastischen Arbeiten dieser Zeit auf anderen Gebieten gedacht werden, welche Anspruch auf eben so große Beachtung haben.

Den bisher besprochenen Darstellungen am nächsten stehn die Personificationen von Abstractbegriffen, welche eine eigene, wenngleich nicht sehr umfangreiche Abtheilung der Kunstproduction des griechisch-römischen Zeitalters bilden. Personificationen von Abstractbegriffen finden sich freilich schon in der griechischen Kunst der früheren Perioden nicht eben selten, einige derselben reichen sogar bis in die alte Zeit hinauf, während nicht wenige andere erst in der Zeit nach Alexander ersonnen und ausgeführt wurden; aber wenngleich der Kreis solcher Bildungen, in den man namentlich Wesen wie Hebe und die Eirene des Kephisodotos (oben S. 10 f.) gewiß nicht, und Wesen wie Nike, Nemesis kaum einschließen darf, sich etwas enger schließt, als von Manchen neuerdings angenommen wird, so läßt sich nicht läugnen, daß die griechische Kunst schon in den Zeiten ihrer hohen Entwickelung an der Ausbildung dieser nothwendigerweise wenigstens halbwegs allegorischen Personificationen betheiligt gewesen ist. Vielfach erscheinen dieselben allerdings nur als Nebenfiguren in größeren Compositionen, weniger unabhängig und für sich, aber daß sie auch selbständig und sogar statuarisch ausgeführt wurden, dafür ist Lysippos' frostiger Kairos nicht der einzige Beleg, sondern das zeigt z. B. auch die Arete des Euphranor, während manche erhaltene Kunstwerke verschiedener Gattung uns noch diese und jene selbständig gehaltene Personification vergegenwärtigen [115]). Man sieht hieraus, daß der griechisch-römischen Kunst unserer Periode auch auf diesem Gebiete eines überwiegend verstandesmäßigen Schaffens der Ruhm durchaus neuer Erfindung nicht zugesprochen werden kann, sondern daß sie auch hier nicht nur die Anregung im Allgemeinen, sondern auch eine Menge von Vorbildern aus den früheren und mit Erfindungsgabe reicher ausgestätteten Perioden erbte, so daß ihr nur das Verdienst einer weiteren Ausbildung dieser Classe von Monumenten zugesprochen werden kann, welche uns ganz besonders in den Münzstempeln vorliegt, während plastische Monumente dieser Art verhältnißmäßig selten sind und sich überwiegend auf die

idealisirten Porträts vornehmer Damen beschränken, die man durch Beigabe etlicher allegorischer Attribute am bequemsten über das Niveau der alltäglichen Menschlichkeit erheben konnte, ohne sich auf die schwierigere Aufgabe einer innerlichen Idealisirung einzulassen. Um die Attribute handelt es sich überhaupt bei diesen Personificationen in überwiegendem Maße, die Gestalt selbst ist, bei sehr vielen wenigstens, von ganz untergeordneter Bedeutung, allermeist, wie bei Virtus, Concordia, Aequitas, Fides, Pudicitia, Salus, Pax, Securitas, Annona und vielen Anderen eine bekleidete weibliche Figur, die weder an sich noch in ihrer Haltung ihr Wesen ausspricht, was nur bei einzelnen dieser Gestaltungen, z. B. Pallor und Pavor (Furcht und Schrecken) der Fall ist [116]). Die Attribute aber, welche den Figuren ihre Bedeutung verleihen, sind meistens gut erfunden und deshalb leicht zu deuten, und von der Geschmacklosigkeit mancher modernen Allegorien müssen wir die Künstler dieser Zeit freisprechen.

Als eine eigene aber zugleich die bedeutendste Abtheilung dieser Personificationen haben wir diejenige von Städten und Örtern, Ländern und Völkern in's Auge zu fassen, welche eine hervorragende Stelle unter den Kunstproductionen der in Rede stehenden Epoche im römischen Reiche einnehmen und der Betrachtung ein nicht unbedeutendes Interesse darbieten. Auch in dieser Art von Kunstdarstellungen war Griechenland während der Perioden seiner freien Entwickelung vorangegangen; in der Malerei finden wir schon in der Zeit des Phidias unter den Bildern des Panaenos eine „Hellas“ und eine „Salamis“, die letztere mit einem Schiffsschnabel als Attribut zur Erinnerung an den großen Seesieg der Griechen über die Barbaren. In der Plastik dürfte das früheste uns schriftlich überlieferte Beispiel einer solchen Personification die von der Tapferkeit bekränzte Hellas des Euphranor (oben S. 83), das früheste uns erhalten Beispiel die Tyche Antiocheias von Eutychides (oben S. 117, Fig. 92) sein. In der Diadochenperiode wurden diese Darstellungen, die zum Theil mit den Porträts der Fürsten, namentlich diese bekränzend, verbunden wurden, häufiger, und wenn deren besondere Erwähnung in der Besprechung dieser Periode übergangen wurde, so liegt der Grund und die Entschuldigung darin, daß nur vereinzelte und oberflächliche Notizen über dieselben vorhanden sind [117]), welche das Bild von der Kunstentwickelung jener Zeit weder wesentlich zu vervollständigen noch zu verändern vermögen. Das aber muß hier anerkannt und hervorgehoben werden, daß diese Productionen der hellenistischen Epoche den verwandten Darstellungen in Rom Anregung und Vorbild gewesen sind. Hier, in Rom, wo der erste Anstoß zu dieser Art von Darstellungen durch die in den Triumphzügen aufgeführten Bilder besiegter Völker gegeben wurde, finden wir die Figuren personificirter Städte und Länder in dauernden Kunstwerken am frühesten unter Pompejus, für welchen der römische Bildhauer Coponius (SQ. Nr. 2271), der eine der beiden römischen Plastiker, deren Namen uns überliefert sind — der andere ist ein sehr zweifelhafter Decius [118]), von dem der Consul Lentulus Spinther in derselben Zeit einen kolossalen Kopf aus Erz als Gegenstück eines solchen von Chares von Lindos, aber diesem bei weitem nicht gleichkommend, auf dem Capitol weihte — die Figuren der vierzehn von Pompejus besiegten Nationen arbeitete, welche in dem Säulengange bei dem von Pompejus erbauten Theater aufgestellt waren, der davon den Namen des Säulenganges „zu den Nationen“ (ad nationes) erhielt. Es ist nicht genug zu bekla-

gen, daß wir von diesen Arbeiten des Coponius keinerlei nähere Nachricht besitzen und daher gänzlich außer Stande sind, über den Geist und die Darstellungsweise auch nur das Mindeste mit einiger Bestimmtheit zu muthmaßen. So ansprechend daher auch Brunns [119]) Hinweis auf die von Göttling Thusnelda genannte vortreffliche Statue in Florenz, in der, wie schon früher (S. 201) bemerkt, eine „Germania devicta" zu erkennen ist, als bestes Vergegenwärtigungsmittel der Nationen des Coponius sein mag, so wenig kann man demselben mit Überzeugung folgen, und nur das Eine darf wohl nicht bezweifelt werden, daß diese Personificationen das von der pergamenischen Kunst vorgebildete charakteristisch nationale Gepräge getragen haben. Eine andere Reihe solcher Personificationen wurde von Augustus in demselben, von ihm restaurirten Säulengange aufgestellt (s. SQ. Nr. 2352), und unter demselben Kaiser wurden an einem großen, ihm geweihten Altar zu Lugdunum (Lyon) sechzig Figuren gallischer Völkerschaften in Relief (wie wir annehmen dürfen) gebildet (s. SQ. Nr. 2349). Das nächste bestimmt bekannte Beispiel bieten die kleinasiatischen Städtefiguren an der Basis einer Statue des Tiberius, von denen die sogleich näher zu besprechende puteolanische Basis die Nachbildung ist, und hierzu stellt die nächste Analogie eine im Jahre 1840 bei Cerveteri gefundene fragmentirte und stark bestoßene Reliefplatte dar, welche sich jetzt im lateranischen Museum befindet, mit den Städtegottheiten dreier etruskischen Städte (Vetulonia, Volci und Tarquinii) geschmückt ist und nach einer ansprechenden Vermuthung von Canina von einem viereckigen Throne des Claudius stammt, auf dessen drei Seiten je vier der etruskischen Zwölfstädte dargestellt waren [120]). Andere Darstellungen verwandten Charakters sind uns nur auf den Kaisermünzen erhalten, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, da es nicht als feststehend betrachtet werden darf, daß diesen Münztypen plastische Bildungen zum Grunde liegen. Ebenso muß in Betreff der bekanntesten uns erhaltenen hier einschlagenden, aber nicht datirbaren Darstellungen auf das Verzeichniß in Müllers Handbuche (§. 405) verwiesen werden, während die Städtefiguren der puteolanischen Basis etwas näher erörtert werden müssen, indem diese für die Kenntniß dieser Personificationen in ganz besonderem Grade lehrreich sind [121]). Diese mit der Darstellung von vierzehn kleinasiatischen, mit Namen bezeichneten Städtefiguren in Hochrelief geschmückte und in ihrer Weihinschrift das Datum des Jahres 30 n. Chr. tragende Basis einer Statue des Tiberius (Fig. 119) wurde im Jahre 1693 bei Puzzuoli (Puteoli) gefunden. Über die bei diesem Monument in Frage kommenden historischen Verhältnisse werden einige kurze Andeutungen genügen.

Im Jahre 17 n. Chr. zerstörte ein furchtbares Erdbeben in einer Nacht zwölf kleinasiatische Städte, im Jahre 23 ein anderes die Stadt Kibyra, und in dem Zeitraum zwischen 23 und 30 ein drittes Ephesos. Tiberius zeigte, wie bei anderen Gelegenheiten, wo es das Wohl des Staates erforderte, eine in diesem Falle von allen Schriftstellern bezeugte Freigiebigkeit, und um für diese ihre Dankbarkeit zu erweisen, ließen die wiederbauten Städte dem Kaiser in Rom bei dem Tempel der Venus Genetrix eine kolossale Statue errichten, von der wir auf Kupfermünzen des Tiberius ein Nachbid besitzen. Die Basis dieser im Jahre 20, also vor der Zerstörung von Kibyra und Ephesos errichteten Statue war mit den Städtefiguren der zwölf weihenden Städte in statuarischer Ausführung geschmückt, denen später die Statuen von Kibyra und Ephesos beigefügt worden zu sein scheinen.



Fig. 119. Die puteolanische Basis.

Diese Statue nun nebst ihrer Basis wurde von den Augustalen (dem Municipalritterstande) von Puteoli in verjüngtem Maßstabe nachgebidet, und zwar die Basis so, daß an ihr die Städtestatuen in Hochrelieffiguren verwandelt wurden. Ob mit dieser Umwandlung auch noch weitere Veränderungen verbunden gewesen sind, und welche, dies vermögen wir im Einzelnen nicht zu constatiren, es ist aber wahrscheinlich, daß die Darstellungen der Städte in Kostüm und Haltung und in ihren Attributen den Statuen in Rom nachgebildet, die Anordnung und Gruppirung den veränderten Anforderungen des Raumes und der Technik gemäß von dem puteolanischen Künstler modificirt sei.

Bei der Besprechung der Tyche Antiocheias von Eutychides ist darauf hingewiesen worden, daß der Künstler in der bequem und anmuthig sitzenden weiblichen Gestalt offenbar danach gestrebt hat, den Eindruck, welchen die an dem Bergabhange erbaute Stadt machte, in seiner Personification wiederzugeben, während die Gestalt des Flußgottes zu ihren Füßen zur näheren Localbezeichnung der Lage am Orontes dient und die Ähren in der Hand der Tyche attributiver Weise auf Fruchtbarkeit des Flußthals und Wohlhabenheit der Stadt anspielen. Ein ähnliches aus Symbolik und Allegorie gemischtes Verfahren finden wir nun auch bei unseren puteolanischen Städtefiguren in Anwendung und dürfen dasselbe

als das in allen ähnlichen Fällen gebrauchte bezeichnen. Zunächst strebt der Künstler die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Stadt oder des Landes durch eine Eigenthümlichkeit in der Personification selbst zu vergegenwärtigen, wobei das Geschlecht des Städtenamens meistens dasjenige der Figur bestimmt und bei fremden (barbarischen) Orten der Rassentypus der Bewohner in der Gesichtsbildung, die nationale Tracht vielfach in der Gewandung der Personification wiederkehrt. Nähere Bezeichnungen des Locals und sonstiger charakteristischer Momente im Leben und Treiben oder aus der Geschichte, namentlich der Gründungssage des Ortes werden sodann durch beigegebene Attribute bezeichnet. Es ist das im Grunde dasselbe Verfahren, welches auch wir noch anwenden, nur mit dem Unterschiede, daß die Alten meistens viel geistreicher und feiner charakterisiren, das typisch Einförmige glücklicher umgehn und die Attribute ungleich bescheidener verwenden, im Ganzen sich demnach auch auf diesem Gebiete künstlerischer zeigen als wir. Die Betrachtung der puteolanischen Basis macht den Erweis des Gesagten leicht, obwohl wir der Charakterisirung der einzelnen Städte nicht in allen Fällen genau zu folgen vermögen, weil wir von mehren derselben nicht die ausreichende Kenntniß besitzen.

An der Vorderseite neben der Inschrift finden wir in zwei weiblichen Figuren, welche sehr angemessen einen architektonischen, fast karyatidenartigen Charakter tragen, links (1) Sardes, rechts (2) Magnesia, diejenigen Städte, welche bei der Zerstörung durch das Erdbeben am härtesten betroffen wurden. Die letztere Figur ist leider zu sehr zerstört, um uns die Einsicht in das Feinere ihrer Charakterisirung zu gestatten, Sardes dagegen ist wenigstens in den Hauptsachen so gut erhalten, daß wir sie als eine reichlich und edel gewandete Frau erkennen, neben der, sich zutraulich an sie anschmiegend, ein nackter Knabe steht, auf dessen Kopf sie wie schützend die rechte Hand gelegt hat. Der Gegenstand, welchen sie im linken Arm trägt, scheint ein Füllhorn zu sein. Sie stellt sich demgemäß, was hier freilich nicht näher erörtert werden kann, im Charakter einer kinderpflegenden Erdgöttin, einer Ge Kurotrophos dar, also unter derjenigen mythischen Gestalt, durch welche die Fülle der Fruchtbarkeit und des daraus hervorgehenden milden Segens für den Menschen bezeichnet wird, und welche hier passend gewählt ist, um die reiche Fruchtbarkeit von Sardes zu vergegenwärtigen, welches in seinem Ortsdämon Tylos ein dem attischen Säemann Triptolemos verwandtes Wesen verehrte. Die rechte Schmalseite der Basis zeigt uns in drei Figuren Philadelpheia, Tmolos und Kyme; Philadelpheia (3) und Kyme (5) weiblich, Tmolos (4), die Stadt am weinreichen Berge gleichen Namens bei Sardes, nach dem Geschlechte des Namens männlich gestaltet. Die erste Figur (3) macht einen priesterlichen Eindruck, und obgleich wir über die dortigen Culte nicht im Einzelnen unterrichtet sind, so berechtigt uns doch eine Nachricht über viele in Philadelpheia gefeierte Feste und daselbst vorhandene Heiligthümer, den priesterlichen Charakter der langgewandeten, und wie es scheint festlich bekränzten Gestalt für beabsichtigt und bezeichnend zu halten. Der weinreiche Tmolos (4) stellt sich uns als eine durchaus dionysische Figur dar, welche von dem Gotte des Weinstocks nur durch das Attribut der Mauerkrone und dadurch unterschieden wird, daß ihm anstatt des Thyrsos ein Weinstock beigegeben ist, welcher das Motiv der erhobenen Hand rechtfertigt.

Kyme, die See- und Hafenstadt (5), deren in der linken Hand gehaltenes Attribut leider unkenntlich geworden, stellt sich in jungfräulicher, reich aber leicht bekleideter Gestalt dar und wird, da auf Münzen von Kyme eine von Poseidon entführte Jungfrau erscheint, am wahrscheinlichsten als die von dem Meergotte geliebte Gründerin der Stadt, welche von dem göttlichem Buhlen die Herrschaft des Meeres zum Geschenk empfing, aufzufassen sein.

Eine überaus schöne und reiche Composition bieten sodann die sechs Städtefiguren auf der Rückseite der Basis. Die erste (6), die Personification des weinreichen Temnos, erscheint in einer mehren Darstellungen des Dionysos entsprechenden Gestalt mit dem Attribute des Thyrsos; amazonenhaft, mit kurzem Chiton bekleidet, behelmten Hauptes und mit dem Speere bewehrt, stellt sich Temnos zunächst Kibyra (7) dar, die Vertreterin der streitbaren Stadt gleichen Namens, neben der im schönsten Contraste durchaus bekleidet und mit verschleiertem Haupte an den apollinischen Dreifuß gelehnt und den apollinischen Lorbeer in der linken Hand Myrina dasteht (8), die Vertreterin der Stadt, welche ein hochberühmtes Heiligthum und Orakel des Apollon besaß. Ihr gesellt sich, wiederum in Amazonentracht gekleidet, Ähren und Mohn, das Symbol der Ackerfruchtbarkeit, in der Rechten erhebend, den linken Fuß auf die bärtige und langhaarige Maske eines Flußgottes (des Kaystros) gestellt, die Göttin von Ephesos (9), der von den Amazonen gegründeten heiligen Stadt der weltbekannten ephesischen Artemis, deren Idol auf einem Pfeiler neben dem apollinischen Dreifuße Kibyras steht, und welche als Göttin überschwänglicher Fruchtbarkeit die Ebene des Kaystros reichlich gesegnet hat. Unerklärt sind die Flammen, welche aus der Thurmkrone dieser Figur emporlodern. So wenig wie diese Flammen vermögen wir das Attribut der zunächst folgenden Figur von Apollonidea (10) zu erklären, die abermals in kurzer Bekleidung, aber in zarterer Gestalt als die anderen Amazonen unserer Basis erscheint; während die letzte Figur dieser Seite, welche nur Hyrkania sein kann (11), durch ihr Kostüm, namentlich den, freilich arg verstümmelten, eigenthümlichen Hut, der ihr Haupt bedeckt, makedonische Tracht vergegenwärtigt und daran erinnert, daß hier Makedonier angesiedelt waren. Weniger klar als die Symbolik in den Gestalten dieser hintern Langseite ist uns diejenige in den drei letzten Figuren auf der zweiten Schmalseite der Basis, jedoch weisen ohne Zweifel die Blumen und Früchte, welche Mostene (12) im Bausch ihres Gewandes und zum Gewinde verflochten in der rechten Hand trägt, auf blühende Fruchtbarkeit hin, der gemäß die Figur selbst in blühender Jugend und mit mädchenhaftem Haarputz erscheint; Dreizack und Delphin in den Händen der Göttin von Aegae (13) deuten, obwohl die Stadt im Binnenlande lag, auf Cult des Poseidon, der auch aus anderen Binnenlandsstädten dieses Landstrichs verbürgt ist und nicht sowohl dem Meerbeherrscher als dem Gotte galt, dem man die hier häufigen Erdbeben zuschrieb. Die letzte, wiederum amazonenhaft gekleidete Figur von Hierokaesareia (14) hat die charakterisirenden Attribute verloren, und wir sind außer Stande den Grund ihrer Bildungsweise darzulegen.

Wenngleich demnach Manches in diesen Darstellungen dunkel bleibt, so ist doch die Mannigfaltigkeit des Bildungsprincips und der Erfindung einleuchtend genug, und ebenso vermögen wir die Sinnigkeit und Gefälligkeit in der Anordnung zu beurteilen, bei der ein geographisches Princip augenscheinlich nicht zum Grunde

liegt, sondern welche frei nach künstlerischen Grundsätzen getroffen scheint. Gleichwie auf der hinteren Langseite die Träger der Culte des Apollon und der Artemis deutlich bezeichnet und in die Mitte gerückt sind, so sind auf den Schmalseiten hier die bakchischen, dort die poseidonischen Attribute ebenfalls in den Mittelfiguren auf sehr in die Augen fallende Weise hervorgehoben. Bei der im Allgemeinen großen Einfachheit ist reiche Abwechselung in den einzelnen Motiven; man vergleiche nur die fünf Amazonengestalten, die bei aller Übereinstimmung im Allgemeinen im Einzelnen doch sehr verschieden behandelt sind, ebenso die Gewänder der reicher bekleideten. Auch der Contrast der männlichen Gestalten ist sehr geschickt benutzt, und obwohl alle Figuren in ruhiger Haltung dastehn, so ist dieselbe doch bei allen verschieden motivirt, während das bescheidene Maß der Bewegtheit dazu beiträgt, dem Monument den architektonischen Charakter zu erhalten, welchen seine Bestimmung erforderte.

So wie die eben behandelten Personificationen von Städten und Örtern, Ländern und Völkern sich einerseits mit den Idealbildwerken berühren, bringen sie uns andererseits der historischen Plastik nahe. Da aber diese den eigenthümlichst und am specifischesten römischen Kunstzweig darstellt, während aus den bisher besprochenen Denkmälergattungen der mehr oder weniger vorwiegende Einfluß der griechischen Kunst augenscheinlich hervorleuchtet, so ist, ehe von der römischen historischen Reliefbildnerei und Ornamentalsculptur gesprochen wird, hier von einer großen und kunsthistorisch hochwichtigen Kategorie von Monumenten zu handeln, welche, in ihrer Gesammtheit aufgefaßt, in sich auf's vollkommenste die Übergänge von der griechischen zur eigentlich römischen Kunstweise darstellt, die Porträtbildnerei nämlich, über welche jedoch nur die Hauptsachen in schärfster Beschränkung mitgetheilt werden können, wenn nicht dieses Capitel zu dem Umfange eines ganzen Buches anschwellen soll [122]). Denn das Interesse, welches die römischen Porträts darbieten, ist so vielseitig und mannigfach, daß dessen erschöpfende Besprechung sehr weit führen würde, während sich die Hauptsachen und besonders die kunsthistorisch wichtigen Momente dieses Zweiges der Bildnerei in Kürze andeuten lassen.

Das Alter der Porträtbildnerei in Rom läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der ersten Könige sind sicher Werke späterer Epochen und auch einige andere Statuen aus dem Ende der Königsherrschaft und dem Anfange der Republik, so besonders die der Sibyllen, der Cloelia, des Horatius Cocles, von diesem Verdachte nicht frei, während wiederum andere, wie die des Attus Navius (unter Tarquinius Priscus) und mehr als eine aus dem 4. Jahrhundert der Stadt ungleich besser, zum Theil ganz unverdächtig bezeugt sind. In sehr ausgedehntem und allgemeinem Gebrauche finden wir die öffentlich ausgestellten Porträtstatuen im sechsten Jahrhunderte der Stadt, und zwar geht aus einer Nachricht des Plinius hervor, daß nicht nur der Staat dieselben als Ehrendenkmäler verdienter Bürger aufstellte, sondern daß auch Privatleute ihr eigenes Porträt am Forum zu errichten pflegten, denn Plinius berichtet uns, daß die Censoren P. Cornelius Scipio und M. Popilius (im Jahre 596, 158 v. u. Z.) alle nicht vom Senat und Volk gesetzten Statuen wegnehmen ließen. Daß aber die um eben diese Zeit erfolgte Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom die Porträtbildnerei nicht verminderte, sondern vielmehr verallgemeinerte, versteht sich bei der großen Ent-

wickelung dieses Kunstzweiges unter den Griechen von selbst, und endlich übernahm die Kaiserherrschaft in Rom diesen Zweig der Plastik in seiner vollsten Ausbildung.

Was aber nun die uns erhaltenen römischen Porträtstatuen und Büsten anlangt, so verdient zuerst hervorgehoben zu werden, daß dieselben so gut wie ausschließlich der hier behandelten Periode und der auf diese folgenden Verfallzeit angehören, und daß sehr wenige weit über den Anfang der Kaiserzeit hinaufreichen; zweitens ist für ihre Chronologie zu beachten, daß wir im Allgemeinen die Bildwerke mit der in denselben dargestellten Person für wesentlich gleichzeitig halten dürfen, wovon nur gewisse Darstellungen besonders berühmter Personen eine Ausnahme machen, drittens soll nicht vergessen werden daran zu erinnern, daß die uns erhaltenen Porträtdarstellungen in der überwiegenden Mehrzahl die Kaiser und die Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, während es viertens für die Beurteilung ihrer Authentie sowohl wie ihres sehr ungleichen künstlerischen Werthes nicht unwichtig ist, zu wissen, daß lange nicht alle unsere Exemplare aus Rom selbst stammen, sondern daß wir die zum Theil sehr häufigen Wiederholungen der Porträts einzelner Herrscher in der überwiegenden Mehrzahl der Kunst in den Municipalstädten verdanken, von denen auch die kleinste und entlegenste mindestens mit dem statuarischen Porträt des regierenden Kaisers, und zwar nicht selten in einer Mehrzahl von Exemplaren versehn zu denken ist, zu denen sich nicht selten noch die Darstellungen von Mitgliedern des Kaiserhauses gesellten. Endlich muß fünftens betont werden, daß wir uns diese Porträtstatuen und Porträtbüsten, wenn auch nicht ausschließlich, so doch in der großen Mehrheit als officiell verfertigt und öffentlich aufgestellt zu denken haben, was natürlich auf die Auffassung von maßgebendem Einfluß gewesen ist und die bei einigen Schriftstellern über diesen Gegenstand beliebte Annahme gewisser Anspielungen auf die zum Theil sehr mißliebigen Verhältnisse oder auf traurige Schicksale gewisser Personen im Allgemeinen nicht eben wahrscheinlich macht.

Der Geist der römischen Porträtbildnerei spricht sich in den auch schon von den Alten unterschiedenen und benannten Classen aus, in welche die Statuen sich eintheilen lassen, und von deren hauptsächlichsten in der beiliegenden Tafel (Fig. 120) auserlesene Repräsentanten zusammengestellt sind, welche zur Veranschaulichung des hier über die Klassen der Porträtstatuen Vorgetragenen dienen sollen, während in Fig. 121 eine kleine Auswahl vorzüglicher Büsten mitgetheilt ist, um den Geist der römischen Porträtbildnerei wenigstens etwas näher durch die Anschauung zu vergegenwärtigen.

Als die beiden Hauptabtheilungen, in welche die ganze Porträtbildnerei zerfällt, kann man die naturalistische und die idealistische Darstellungsweise unterscheiden, deren erstere wenigstens von den Römern selbst mit einem Gesammtnamen benannt die „simulacra iconica“, d. h. diejenigen Standbilder umfaßt, bei denen es auf eine getreue Wiedergabe der Individualität in ihrer thatsächlichen Existenz abgesehn ist, während die Statuen der zweiten Art, für welche uns die antike Gesammtbezeichnung fehlt, in verschiedener Weise nach einer erhöhten, idealisirten Darstellung der Persönlichkeit streben.

Bei den ikonischen Statuen, von denen zuerst gehandelt werden möge, wird ihrer Tendenz gemäß auch die Tracht des wirklichen Lebens beibehalten, durch





Fig. 120. Kaiserstatuen.

deren Verschiedenheit je nach den verschiedenen Functionen, denen die Personen im Leben vorstanden, die ikonischen Statuen in mehre Unterabtheilungen zerfallen. Bei den Männern bilden die erste, in unserer Fig. 120 in a durch eine Statue des Tiberius im Louvre vertretene Classe die von den Alten als „statuae civili habitu“ oder „togatae“ bezeichneten Statuen in der Friedenstracht der Toga, welche in einer der wirklichen, sehr durchgebildeten Sitte oder Mode entsprechenden, sich immer gleich bleibenden Weise umgeworfen und in ihrer Drapirung bei den verschiedenen Exemplaren nur mit größerer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt ist. Deshalb konnten solche Statuen in Vorrath gearbeitet werden, so daß man bei Bestimmung zum Porträt eines bestimmten Individuums nur den Kopf mit den nach der Ähnlichkeit gearbeiteten Zügen den fertigen Körpern aufzusetzen brauchte, was bei nicht wenigen der auf uns gekommenen Statuen, besonders bei denen municipaler Beamten wirklich der Fall ist. Das ganze Gewicht der Darstellung fällt also hier der Bildung des Gesichtes zu, und es muß hervorgehoben werden, daß in der charaktervollen, fein individualisirten Bildung mancher Kaiserporträts wahrhaft Vorzügliches, ja zum Theil griechische Porträts Überbietendes geleistet worden ist, wogegen freilich die poësievolle Auffassung der Griechen in der getreuen Nachahmung der Wirklichkeit oft, wenngleich nicht immer, untergegangen ist. Die statuae togatae fassen die Kaiser in ihren bürgerlichen Regierungsfunctionen als Vorsteher des Senats auf, während eine durch etliche sehr schöne und besonders in den reichen Gewandmotiven reizende Exemplare vertretene Unterabtheilung derselben, bei welchen, wie z. B. bei dem auf der Tafel Fig. 120 in g abgebildeten Augustus aus der Basilica von Otricoli im Vatican die Toga schleierartig über den Kopf gezogen ist, den priesterlichen Functionen des Kaisers gelten, welcher auch das oberste Pontificat bekleidete, so gut wie er die consularische und tribunicische Gewalt in seiner Person vereinigte. An eine idealistische Tendenz darf bei diesen Statuen so wenig gedacht werden wie bei einigen vorzüglichen Büsten, welche, wie diejenige des Augustus in München (Fig. 121 b) die Kaiser mit der aus Eichenlaub bestehenden Bürgerkrone (corona civica) darstellen, denn die Bürgerkrone galt der Errettung römischer Bürger aus Gefahren, während die Strahlenkrone (corona radiata), welche sich z. B. bei der Büste des Claudius in Madrid[123]) (Fig. 121 c) findet, als das Merkmal der officiellen Vergötterung der Kaiser nach ihrem Tode gelten darf, ohne sich gleichwohl bei allen den Darstellungen zu finden, denen eine idealistische Tendenz zum Grunde liegt und welche die Kaiser als Götter darstellen. Nicht einmal bei allen Darstellungen der officiellen Apotheose findet sich die Strahlenkrone, die übrigens für ikonische Porträts Lebender nur bei Nero (s. Fig. 121 a) der sich als neuer Phoebus Apollo gerirte, in Anwendung kam.

Neben die ikonischen statuae togatae stellen sich als zweite Classe dieser Gattung von Bildnißfiguren die von den Alten als „statuae thoracatae“ bezeichneten, am meisten echtrömischen Standbilder der Kaiser in kriegerischer Rüstung, welche ihrer Würde, sei es als wirkliche Feldherren, sei es als die obersten Kriegsherren des römischen Heeres gelten. Am häufigsten, aber nicht ausschließlich, zeigen diese gerüsteten Statuen, bei denen die Waffen, namentlich der Harnisch, zum Theil überaus reich verziert und sorgfältigst ausgearbeitet sind (siehe Fig. 120 b), die Kaiser im Acte der „adlocutio“, der Anrede an das Heer, welcher

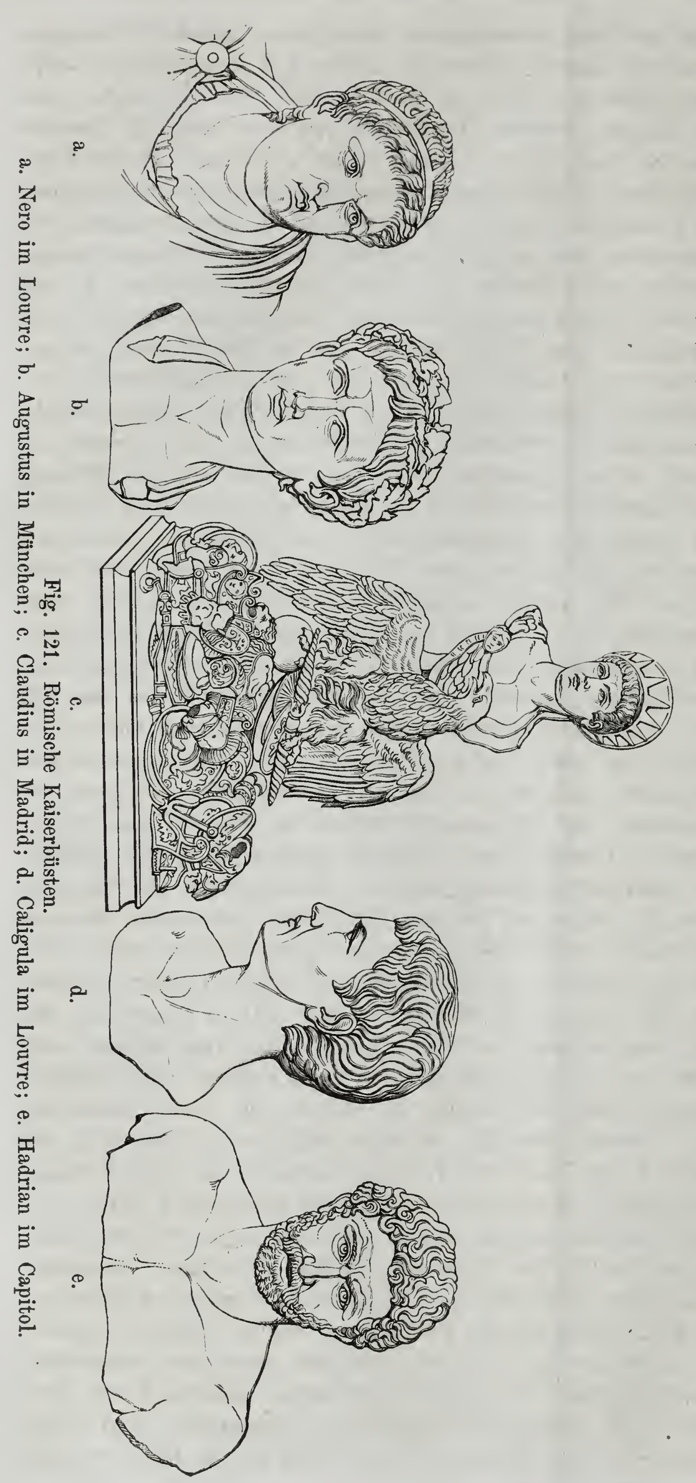


Fig. 121. Römische Kaiserbüsten.
a. Nero im Louvre; b. Augustus in München; c. Claudius in Madrid; d. Caligula im Louvre; e. Hadrian im Capitol.

auch auf Münztypen und Triumphalreliefen vorzugsweise oft dargestellt wurde, und welcher der statuarischen Composition den Vortheil einer bedeutungsvollen und charakteristischen Situation bei einer äußerlich nur mäßig bewegten und deshalb würdevollen Stellung darbot. Das schönste und zugleich durch ganz genaue Datirung aus dem Jahre 739 der Stadt, 17 v. u. Z. merkwürdigste Beispiel dieser Art bietet die im Frühling 1863 vor der Porta del Popolo in den Ruinen einer Villa der Livia gefundene, jetzt im Braccio Nuovo des Vatican aufgestellte Statue des Augustus [124]), ein anderes die Statue des Titus im Louvre (Fig. 120 b). Andere geharnischte Statuen, bei denen gewöhnlich der rechte Arm auf einen Speer oder ein Scepter hoch aufgestützt ist, während sie in der linken Hand das Schwert oder ein sonstiges Attribut halten, welche also im allgemeinen Schema der Composition den eben besprochenen nahe verwandt sind, stellen die Kaiser als Sieger dar, und auf der Basis erscheint hie und da ein

Beiwerk, welches auf einen bestimmten Sieg hinweist, wie z. B. ein Schiffsvordertheil neben einer Statue des Augustus im capitolinischen Museum denselben als den Sieger in der Schlacht bei Actium bezeichnet.

Als eine Abart dieser Classe von Bildnißfiguren sind die äußerlich freilich sehr verschiedenen, aber auf demselben Grunde der Auffassung beruhenden Reiterstatuen und die auf Zwei- und Viergespannen stehenden zu bezeichnen, von denen wenigstens ursprünglich jene sich auf einen Auszug an der Spitze des Heeres, diese sich auf errungene Siege und gefeierte Triumphe bezogen, wenngleich das Streben nach einer möglichst prächtigen und imposanten Erscheinung die Aufstellung von Reiter- und Wagenstatuen, zu denen die Vorbilder abermals aus der Kunst zur Zeit Alexanders und seiner Nachfolger entlehnt wurden, von der genannten Rücksicht befreite. Auch blieb der Gebrauch der Reiter- und Wagenstatuen, welche letzteren ganz besonders auf den Triumphbögen aufgestellt wurden und auf diesen fast immer vorauszusetzen sind, nicht auf die Porträts der Kaiser und Feldherren beschränkt, sondern wurde, wie es scheint, ganz beliebig auf die Porträts von Personen aller Stände ausgedehnt, so daß man in der Folge die Kaiser zur Auszeichnung auf Sechsgespanne, die unter Augustus aufkamen, oder auf Elephantenwagen stellte. Von solchen Elephantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringeren Umfangs, so z. B. in einem antiken Gemälde [125]), welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elephanten gezogenen Wagen zeigen [126]). Auch von den Statuen auf rossebespannten Wagen ist uns kein statuarisches Beispiel, wenigstens kein vollständiges und sicher datirtes erhalten, von den Rossen solcher Viergespanne aber können wir uns aus den berühmten, aus Griechenland stammenden venetianischen Pferden [127]), aus dem Viergespann von Herculaneum [128]) und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefe und Münztypen [129]) solche Kunstwerke im Ganzen vergegenwärtigen. Als die bekanntesten und vorzüglichsten Reiterstatuen, welche uns aus der Periode bis auf Hadrian erhalten sind, dürfen wir einen aus dem Palast Farnese in das britische Museum gelangten jugendlichen Caligula [130]) (Fig. 120 d), die Statuen der beiden Balbus Vater (Fig. 120 l) und Sohn aus Herculaneum im Museo Nazionale von Neapel, und aus der Zeit nach Hadrian die weltberühmte Statue des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze auf dem Capitolsplatze bezeichnen, welche letztere, obschon das Roß freilich naturalistisch wahr, aber plump und schwülstig behandelt, der Reiter steif und ohne rechte Würde, sowie in der Gewandung kleinlich und ängstlich gearbeitet genannt werden muß, und das ganze Kunstwerk durchaus nicht mehr als mustergiltig betrachtet werden darf, bekanntlich das Vorbild der meisten modernen Reiterstatuen auf ruhigem Pferde geworden ist.

Während alle bisher angeführten Arten von Porträts zu der ersten Hauptgattung der Porträtbildnerei, der ikonischen zu rechnen sind, bei der es, wie gesagt, auf eine charakteristisch treue Wiedergabe der Individualität als solcher ankam, woran auch durch idealisirendes Beiwerk, wie bei der Augustusstatue von Porta Prima, Nichts geändert wird, haben wir es jetzt mit der zahlreicheren zweiten Hauptgattung zu thun, deren gemeinsamer Charakter in einer idealisirten und in verschiedenen Abstufungen erhöhten Darstellung der Persönlichkeit besteht.

Zwei Arten dieser Gattung sind besonders zu unterscheiden, deren erstere das Individuum in einem heroischen oder heroisirten Charakter darstellt, während die zweite dasselbe vergöttert, in göttlichem Kostüm, mit Götterattributen ausgerüstet oder geradezu mit einem Gotte identificirt zeigt.

Für die Statuen der ersteren Art haben wir den römischen Kunstausdruck der „achilleïschen" („statuae Achilleae"), der freilich in strengerem Wortgebrauche sich nur auf ganz nackte und mit dem Speer versehene Bildnißfiguren, wie z. B. eine Statue des Claudius aus Herculaneum (Fig. 120 c), bezieht, für welche die griechischen Athletenstatuen das Vorbild abgaben, der aber sich auch auf die übrigen heroisirten Porträtstatuen anwenden lassen wird, die entweder, wie die berühmte Statue des Agrippa in Venedig (Fig. 120 i), ganz nackt oder nur mit einem Obergewande griechischer Form, Himation oder Chlamys anstatt der römischen Toga, leicht oder halbbekleidet erscheinen, wie der ebenfalls vielgerühmte Germanicus im Louvre, ohne gleichwohl den Typus irgend eines Gottes oder irgend eines bestimmten Heros darstellen zu sollen.

Die letzte Classe von Porträts endlich besteht aus denjenigen, welche das Individuum im Kostüm und unter dem Typus eines Gottes oder eines bestimmten Wesens überirdischer Natur darstellen. Für die Kaiser ist hier die Gestalt Juppiters bei weitem die gebräuchlichste; gleichwie schon Apelles Alexander den Großen als irdischen Zeus mit dem Blitz in der Hand dargestellt hatte, sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als dessen Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehn wir dieselben bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den unteren Theil des Körpers legt und nur den Oberkörper frei läßt, wie z. B. bei der wirklich großartig componirten Statue Nervas im Vatican (Fig. 120 f), bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die Bronzestatue des Augustus aus Herculaneum (Fig. 120 e) ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus naheliegenden Gründen selten und hangt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung der Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um Anderes zu übergehn, einige Darstellungen Neros als Apollo [131]) darthun.

Zu den heroisirten und vergöttlichten Bildnißfiguren, aber auch nur zu ihnen gehören nun auch die Darstellungen des Antinous, welche eine eigene starke Gruppe für sich bilden und zugleich hervorragende Proben dessen darstellen, was das Zeitalter Hadrians in der Plastik hervorzubringen vermochte. Antinous, gebürtig aus Claudiopolis in Bithynien und ausgestattet mit auffallender Schönheit, kam jung an den Hof Hadrians, wurde bekanntlich dieses Kaisers Liebling und begleitete ihn auch auf seinen weiten Wanderungen durch das unermeßliche Römereich. Bei Besa ertrank er im Nil, durch Zufall, wie es der Kaiser selbst darstellte, oder er fiel, wie andere Berichte ungleich wahrscheinlicher angeben, als Opfer eines auch sonst noch nachweisbaren Aberglaubens, indem er sein Leben für die Erhaltung und Verlängerung desjenigen des Kaisers hingab, im Jahre 130 oder 132 n. Chr. Geb. Hadrian betrauerte ihn in der ausschweifendsten

Weise, nannte die neu colonisirte Stadt Besa nach dem Geopferten Antinoopolis, und häufte alle erdenklichen Ehren auf sein Andenken; die Griechen aber heroisirten ihn dem Kaiser zu Gefallen und stifteten ihm in Bithynien und in Mantineia, der sagenhaften Mutterstadt Bithyniens eigene Culte. Auf Anlaß dieser Culte nun wurde der schöne Jüngling in fast unzähligen Statuen, Reliefen, Münzen, Gemmen dargestellt, bald in allgemeiner heroisirender Auffassung, bald unter der Gestalt verschiedener Gottheiten und bestimmter Heroen, als Dionysos, Hermes, Aristaeos, Apollon Pythios, Agathodaemon, Herakles, Ganymedes, und auch wir, so fragmentarisch unsere Erbschaft antiker Kunstwerke ist, besitzen noch eine große Zahl von Denkmälern aller Gattungen, welche, meistens aus den Trümmern der Villa Hadrians bei Tivoli stammend, Antinous in den verschiedensten Situationen darstellen. Sie sind mehr als ein Mal zusammengestellt und im Zusammenhange beleuchtet worden, am vollständigsten in einer Abhandlung von K. Levezow: Über den Antinous [132]), in der, abgesehn von den Reliefen und den anderen Werken geringeren Umfangs und von den Monumenten in ägyptischem Stil, nicht weniger als achtzehn Büsten und zehn Statuen besprochen werden, welche ganz sicher den Antinous darstellen. Diese Reihe läßt sich aber durch mehre andere Exemplare erweitern, über deren Bedeutung nur geringer Zweifel sein kann, wenngleich sie die eigenthümlichen Züge des schönen Jünglings nicht mit voller Schärfe wiedergeben. Das Eigenthümliche dieser Züge ist eine verhältnißmäßig bedeutende Breite des Schädels, welcher von dichtem, leichtgekräuseltem, meistens kurz geschnittenem Haar bedeckt wird, tiefliegende, aber nur schmalgeöffnete Augen, eine etwas stumpfe Nase und volle Lippen, wozu sich im Körper eine sehr breite und hochgewölbte Brust und eine sehr weiche Fülle der Glieder gesellt. Diese nicht durchaus regelmäßige, aber reizende Schönheit, der sich in den meisten Darstellungen ein Ausdruck naiver Unschuld und daneben ein hervorstechender Zug von Schwermuth gesellt, ist nun in den Porträts, von denen des beschränkten Raumes wegen nur ein Beispiel (Fig. 120 k) mitgetheilt werden kann, mit großem Geschick wiedergegeben, und trotz den mancherlei Modificationen, welche durch die verschiedene Auffassung bedingt werden, festgehalten. Von Seiten des Technischen verdienen die meisten der Antinousdarstellungen alles Lob, aber von irgend einer Neuheit der Erfindung, durch welche sie über die anderen idealisirten Porträtstatuen erhoben würden, kann keine Rede sein [133]). Künstlerischer Geist im höheren Sinne fehlt auch derjenigen, welche man als die Krone aller dieser Arbeiten bezeichnet, der Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, welche, aus blaßröthlichem Marmor gearbeitet, eine Steigerung der Porträtzüge in das Ernsterhabene versucht und zugleich durch die sehr künstliche (aber freilich auch etwas verkünstelte) Arbeit des hier lang dargestellten und mit einem Kranz aus Weinlaub durchschlungenen Haares merkwürdig ist. Die Schönheit dieser Büste kann Niemand läugnen, aber dieselbe ist doch nicht selten überschätzt worden, und man wird schwerlich in Abrede stellen können, daß der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat, vielmehr mit Welcker [134]) sagen dürfen, daß derselbe im Ganzen genügender bei kleinerem Maßstabe in einem Antinous-Herakles im Louvre (Nr. 234) gegeben sei, während die hohe Schönheit des Antinous Mondragone zum größten Theile auf der natürlichen Wirkung der gut behandelten kolossalen Formen beruht.

Auch die weiblichen Porträtbildungen der römischen Kaiserzeit, von denen schließlich zu sprechen ist, zerfallen in die beiden Classen der ikonischen und der idealisirten. Die ikonischen Porträtstatuen der Kaiserinnen und sonstiger vornehmen Damen sind theils stehend in reicher Gewandung wie die Livia aus Pompeji (Fig. 120 h) oder die berühmte Statue eines jungen Mädchens aus Herculaneum in Dresden (Fig. 120 p), vielfach wie bei der Matrone aus Herculaneum ebendaselbst mit verschleiertem Haupte, wobei aber keineswegs immer an priesterliche Functionen zu denken ist, nicht selten auch mit getreuer Nachahmung des künstlichen und im Laufe der Zeit immer geschmackloser werdenden Haarputzes, welcher im kaiserlichen Rom Mode war, dargestellt, theils sitzend in vornehm bequemer Haltung, die bei einigen Exemplaren, wie z. B. der Statue der älteren Agrippina im capitolinischen Museum (Fig. 120 o) wahrhaft edel und durchaus mustergiltig genannt werden muß. Die idealisirten Statuen dagegen zeigen die vornehmen Damen theils mit allegorischen Attributen ausgestattet in der Gestalt mehrer der oben besprochenen Personificationen, theils unter dem Typus verschiedener Göttinnen, am häufigsten als Ceres, wie die Livia im Louvre (Fig. 120 m), oder Flora, wie die Julia, Augustus' Tochter ebendaselbst, aber auch als Magna Mater, Vesta, Diana, wie die Domitia im Vatican (Fig. 120 n), als Musen und andere Göttinnen, aber in der Zeit bis auf Hadrian immer vollständig gewandet, während es der späteren Periode des Verfalls vorbehalten blieb, die Damen vom Hofe schamloser Weise als Venus oder in sonstigen Gestalten halb oder auch ganz nackt zu porträtiren, eine Darstellungsweise, die, abgesehn von allen anderen Bedenken, auch künstlerisch betrachtet, vermöge der nicht selten empfindlichen Widersprüche zwischen den idealen Körperformen und den keineswegs immer schönen Porträtzügen der Köpfe einen unharmonischen Eindruck macht.

Nachdem im Vorstehenden die Porträtbildnerei in Rom zu einer gedrängten allgemeinen Übersicht gebracht worden, bleibt, da die ornamentale Reliefsculptur idealen Gegenstandes an Bauwerken sacraler und profaner Bestimmung zu fragmentarisch erhalten ist [135]), um von ihr eine Reihe herzustellen, als wichtigster Gegenstand der Betrachtung die historische Reliefsculptur übrig, die, wie sie uns vorliegt, in ihrem unpoetischen, zum Theil derben, aber in der früheren Zeit wenigstens frischen und gesunden Realismus sich, wie schon oben bemerkt, als der originellste Zweig der ganzen in Rom betriebenen Plastik darstellt. Hauptsächlich vertreten durch die Triumphalreliefe an den Triumphbögen und Säulen des Claudius, Titus, Trajan, Marcus Aurelius, Septimius Severus und endlich des Constantinus läßt sie sich historisch nicht höher hinauf als in die Kaiserzeit verfolgen, allein sie findet ihre Analogien, und zwar sehr genaue Analogien in den malerischen Darstellungen kriegerischer Großthaten und Eroberungen mit welchen neben den geraubten Kunstwerken die Imperatoren bereits zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge ausstatteten, oder welche sie in Rom öffentlich ausstellten. Das früheste uns überlieferte Beispiel der Art (s. SQ. Nr. 2376), durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 491 (263 v. u. Z.) M'. Valerius Maximus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegt hatte, in einem Flügel der Curia Hostilia ausstellte; ihm folgte im Jahre der Stadt 564 (190 v. u. Z.) Lucius Scipio, der ein Bild seines Sieges über

Antiochos von Syrien bei Magnesia auf dem Capitol weihte (SQ. No. 2377), während im Jahre der Stadt 608 (146 v. u. Z.) L. Hostilius Mancinus, welcher bei der Eroberung Karthagos durch Scipio zuerst in die feindliche Stadt eingedrungen war, ein Gemälde, welches diese und die Belagerungswerke der Römer wahrscheinlich in der Art eines Situationsplanes veranschaulichte, auf dem Forum aufstellte und an demselben dem Volke die Einzelheiten der Belagerung erklärte (SQ. a. a. O.).

Die Mangelhaftigkeit und geringe Genauigkeit unserer Quellen macht es uns nun freilich unmöglich, die consequente Fortbildung dieser Art von Darstellungen, deren illustrativer Charakter namentlich aus dem zuletzt erwähnten Beispiele recht deutlich hervorgeht, bis in die Zeit zu verfolgen, von der hier die Rede ist; auch dürfen wir annehmen, daß die neue Geschmacksrichtung, welche Rom durch die wachsende Masse griechischer Kunstwerke und die Ausübung griechischer Kunst erhielt, diese geschichtlichen Illustrationen in den Hintergrund drängte oder selbst ganz in Vergessenheit brachte. Allein den echt römischen Charakter derselben beweisen die angeführten früheren Beispiele ohne Zweifel, und wir dürfen in der Wiederaufnahme dieses Kunstzweiges in dieser Periode und in seiner immer wachsenden Ausbildung ein allmähliches Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen erkennen, welches freilich der Kunst als solcher wenig zum Heil gereichte. Ein Freiwerden und Hervortreten des römischen Kunstgeistes aber darf man in dieser Kunstrichtung erkennen. Denn wenngleich die historische Kunst nicht ausschließliches Eigenthum der Römer ist, vielmehr auf griechischem Boden in der Plastik in Pergamos und in der Malerei an mehr als einer Stätte ihre eigentlichsten und höchsten Leistungen hervorbrachte, und wenngleich wir nicht verkennen dürfen, daß, wie auch schon an einer frühern Stelle dieses Buches hervorgehoben wurde, Einflüsse dieser historischen Kunst der Griechen auf Rom stattgefunden haben, so dürfen wir diese doch am wenigsten in den Triumphalreliefen suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen großen Compositionen, von denen uns in dem Alexandermosaik von Pompeji ein Beispiel erhalten ist, im schneidendsten Gegensatze. Denn aus ihnen ist jegliche ideale Tendenz gewichen, und sie sind nichts Anderes, als ausgedehnte in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser, welche sich mit den assyrischen Bilderchroniken durchaus auf eine Linie würden stellen lassen, wenn nicht die unverwüstliche Tradition der griechischen Kunst auch diese Gebilde noch mit einem Funken inneren Lebens beseelte und mit einem Hauche von Schönheit verklärte, welchen man in den entsprechenden uralten asiatischen Leistungen vergebens suchen würde.

Innerhalb der Schranke dieses Gesammtcharakters sind nun die Triumphalreliefe von verschiedenem künstlerischen Werthe, was Composition und Formgebung und was das Materielle der Technik anlangt, und zwar stuft sich dieser ihr künstlerischer Werth genau nach Maßgabe der Chronologie ihrer Entstehung ab: je früher desto besser, je später desto schlechter in jeder Beziehung sind diese Arbeiten. Es wird keiner langen Auseinandersersetzung über die ausgehobenen Probestücke bedürfen, um die Richtigkeit dieses Satzes darzuthun.

Um aber durchaus gerecht zu sein, muß zugestanden werden, daß den Reliefen vom Triumphbogen des Titus, von denen in Fig. 122 die hauptsächlichsten mitgetheilt sind, ein Ehrenplatz unter ihresgleichen gebührt.

Der Triumphbogen des Titus, errichtet im Jahre 81 n. Chr. (im Todesjahre des Kaisers) zur Verherrlichung der Eroberung Jerusalems (im Jahre 70) und in seinen Bildwerken auf diese Begebenheit und die Apotheose des Titus bezüglich, ist mit folgenden Reliefen verziert: erstens einem schmalen Friese, welcher unter der Attike die beiden Façaden des Bauwerkes schmückt, und von dem unter Fig. 122 a. eine Probe von der Vorderseite mitgetheilt ist, zweitens mit zwei größeren Reliefen an den inneren Wänden des Thorbogens selbst, Fig. 122 unter b., und drittens mit einem Relief in der Mitte der Wölbung, welches den von einem Adler als Divus (nach dem Tode apotheosirten) emporgetragenen Kaiser zeigt. Der Fries (a) stellt den mit dem Triumphzuge des Kaisers über Judaea verbundenen Opferzug dar; Rinder, geschmückt mit Wollenbinden, infulae, an den Hörnern und einem breiten Schmuckstück über dem Rücken, werden von Opferschlächtern geführt, von Priestern und Opferdienern mit Geräthen begleitet, dazwischen Krieger des siegreichen Heeres mit Schilden und Feldzeichen, im Übrigen in Friedenstracht. Als ein Schaustück wird in diesem Zuge auf einer Bahre die Statue des Flußgottes von Judaea, des Jordan, eine bärtige Männergestalt, getragen. Erfindung und Composition dieses Reliefs sind gleichmäßig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferthieren denjenigen vom Cellafriese des Parthenon, um sich des durch kein Wort auszudrückenden Abstandes in den Leistungen der Periode des Phidias und derjenigen der römischen Kaiser bewußt zu werden. Auch von den Gesetzen der Raumerfüllung hat der Künstler des Frieses am Bogen des Titus kaum eine Ahnung gehabt, die Composition ist leer und kalt, und die für den Fries bezeichnende, aus seinem Wesen fließende Tendenz des Fortstrebens im Sinne der Längendimension ist durch die in ziemlich regelmäßigen Intervallen einzeln aufmarschirenden Figuren beinahe aufgehoben und vernichtet. Die Formgebung kann nur auf das Prädicat der Correctheit Anspruch machen. Ungleich höher stehn die beiden unter b. abgebildeten Darstellungen von den inneren Wänden des Thorbogens, ohne daß dieselben gleichwohl auf das Lob tadelloser Reliefcompositionen Anspruch erheben können, indem namentlich ein zu starkes Zusammendrängen der wesentlich nach malerischen Principien angeordneten Figuren der Übersichtlichkeit und Klarheit schadet und ein den Gesetzen des Reliefstils widersprechendes Gewirre von Linien hervorbringt. Lebendigkeit, Frische und eine gewisse, namentlich gegenüber der nüchternen Dürftigkeit des Frieses wohlthuende Fülle läßt sich dagegen der Composition nicht absprechen, und die Formgebung darf correct und elegant zugleich genannt werden. Die Ausführung leidet freilich hie und da, namentlich in den Gewändern, an Oberflächlichkeit. Den Gegenstand anlangend sehn wir rechts den Kaiser auf dem Triumphwagen, dessen Rosse von der Göttin Roma geführt werden, von der Victoria bekränzt, umgeben von zwölf Lictoren und von Bürgern theils in der Friedenstracht, theils in der des Krieges, mit Lorbeerkränzen und Zweigen in den Händen. Das Relief links zeigt einen Theil des Triumphzuges mit den Hauptschaustücken aus der Beute des zerstörten Jerusalems, dem Tisch mit den Schaubroden und dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel

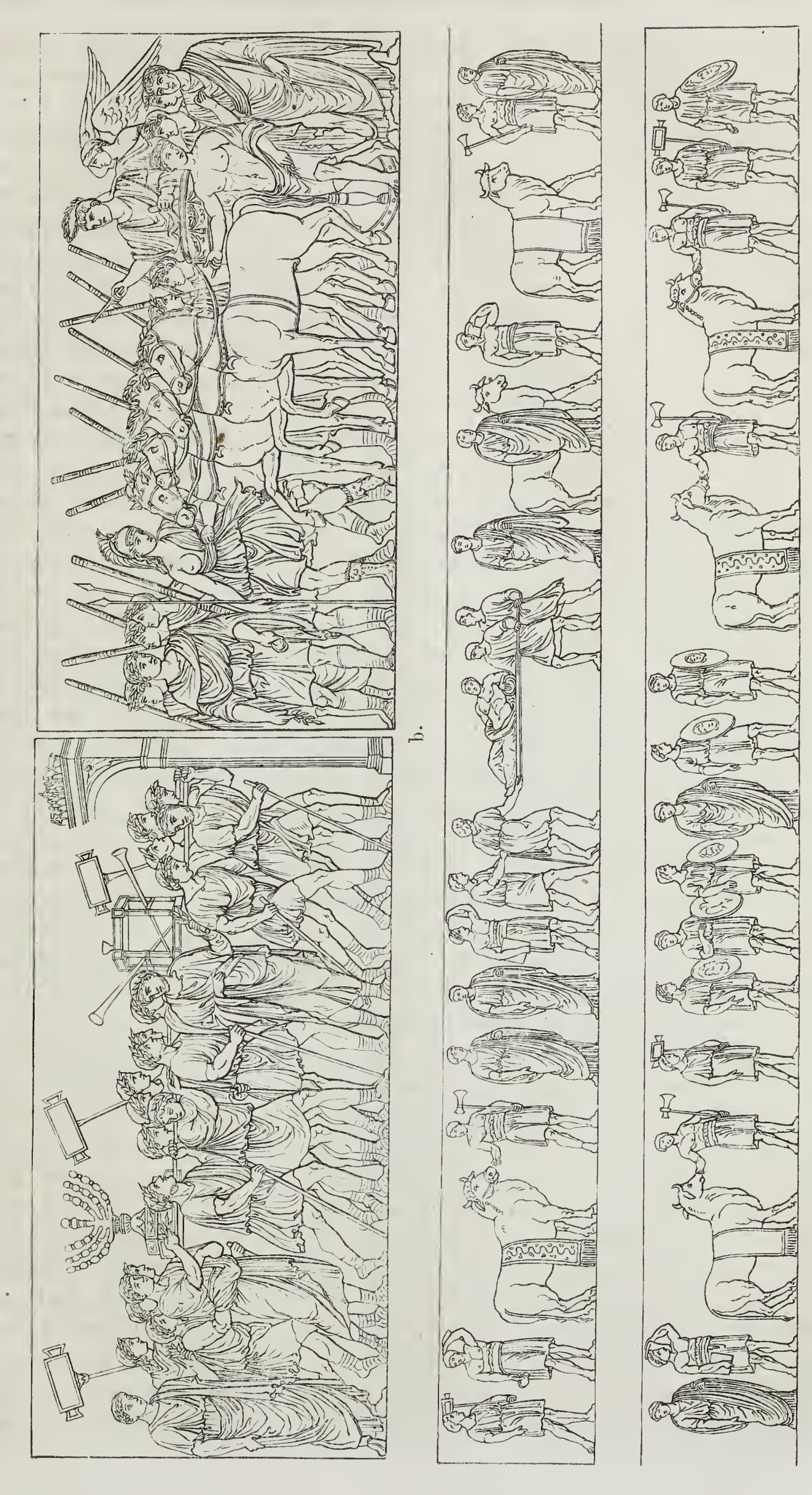


Fig. 122. Reliefe vom Triumphbogen des Titus.

Jehovahs, welche von Trägern auf Bahren dahingetragen werden, umgeben von Kriegern in der Friedenstracht mit Feldzeichen und Zweigen in den Händen.

Der Gleichartigkeit des Gegenstandes wegen mögen mit einstweiliger Übergehung einiger Reliefe von Bauwerken andern Charakters, welche in chronologischer Folge den Triumphalreliefen voran hätten besprochen werden müssen, zunächst die Reliefe von der bekannten und berühmten, in der Napoleonssäule auf dem Vendômeplatz nachgeahmten Säule des Trajan folgen. Diese Säule bildete den Mittelpunkt des unter Trajan von dem griechischen Architekten Apollodoros erbauten Forum Traianum, welches in seiner großartigen Prächtigkeit für den bewunderungswürdigsten und schönsten Bau des ganzen mit monumentaler Architektur erfüllten Rom galt. Sie wurde vom Senat und Volke Roms im Jahre 113 n. Chr. errichtet zum Andenken an den glücklichen Feldzug des Kaisers gegen die Parther und war bestimmt, die Erzstatue desselben, welche bekanntlich jetzt durch diejenige des Apostels Petrus ersetzt ist, zu tragen, während die Basis als Grabkammer des Kaisers dienen sollte und als solche auch benutzt worden ist. Die ganze allerdings pompöse aber keineswegs geschmackvolle Idee dieser Monumentalform, über deren originell römische Erfindung oder Abstammung aus Alexandria, dem auch die Triumphalthore gehören, sich streiten läßt [136]), scheint in den hier in Frage kommenden Maßen in Rom in der Trajanssäule zum ersten Male zur Anwendung gekommen zu sein, während Statuen auf niedrigen Säulen schon im Anfange des 5. Jahrhunderts der Stadt nachweisbar sind, wie um dieselbe Zeit, wenn nicht früher, in Griechenland. Diese Säule, welche mit Sockel, Piedestal und Capitell die Gesammthöhe von 106 Fuß hat, ist aus weißem Marmor erbaut, der 90 Fuß hohe, unten 12, oben $10\frac{1}{2}$ Fuß im Durchmesser dicke Schaft, welcher hohl ist, und durch den eine Wendeltreppe von 185 Stufen bis auf die Platform des Capitells führt, besteht aus 23 Marmortrommeln von $2\frac{1}{4}$ Fuß Dicke der Wandung, welche mit der äußersten Genauigkeit auf einander gefügt sind, und um welche sich spiralförmig das nach oben an Breite zunehmende, also der optischen Verkleinerung durch die Entfernung entgegenwirkende Reliefband windet, welches uns hier zumeist oder ausschließlich zu beschäftigen hat, da die reichcomponirten, größtentheils aus parthischen und sarmatischen Waffentropaeen bestehenden Ornamentreliefe des Piedestals bei aller Meisterlichkeit in ihrer Darstellung von verhältnißmäßig geringerer Wichtigkeit sind.

Die Mittheilung einer Probe der Reliefe vom Schafte der Säule unter Fig. 123 macht eine eingehende Beschreibung dieser Reliefe in ihrer Gesammtheit unnöthig. Das Probestück vergegenwärtigt ein römisches Castell am Ufer eines Flusses, der Donau oder der Theiß, welches von dacischen Truppen berannt und mit Pfeilen, Schleudern und einem Sturmbock (Widder) angegriffen, von den Römern mit Speeren und Steinwürfen vertheidigt wird. Ein Theil der Dacier, welcher zu Pferde über den Fluß zu setzen sucht, um die Belagerungstruppen zu verstärken, leidet in dem angeschwollenen Wasser große Bedrängniß, obgleich man ihm vom Ufer aus Beistand zu leisten sucht. Hier erkennt man auch ein paar drachenförmige Feldzeichen der Dacier und einen Trupp sarmatischer Reiter — Mann und Roß mit einem Schuppenpanzer bedeckt — welcher zu heftigem Angriff auf das römische Castell ansprengt. Die Bäume an den beiden Seiten dieser Scenen grenzen die Darstellung von der zunächst vorhergehenden und fol-

genden ab. — In 114 Compositionen, wie die hier mitgetheilte, welche mehr als 2500 einzelne Figuren umfassen, stellt das spiralförmige Reliefband der Trajanssäule den ganzen Feldzug des Kaisers in allen seinen wechselvollen Scenen dar, Märsche, Flußübergänge, Brückenbauten, Errichtungen von Lagern, Magazinen, Castellen, Verproviantirungen des Heeres zu Schiffe, Kämpfe, Städtebelagerungen, Bestürmungen, Plünderungen und Anzündungen fester Plätze, Gerichtssitzungen des Kaisers, Einbringung von Gefangenen und deren Hinrichtung, oder die Begnadigung Anderer, die sich unterworfen haben und was dergleichen mehr ist, besonders häufig aber die Verrichtungen und Thaten des Kaisers selbst, der sein Heer anredend, dasselbe zum Kampfe führend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer darbringend, die Frauen der Überwundenen schützend, mehr als funfzig Mal wiederholt ist.

Wenden wir uns von dem Gegenstande zu dem künstlerischen Charakter dieser Darstellungen, so muß allem Weiteren voran der historische Realismus als das Bestimmende und Entscheidende hervorgehoben werden, ein Realismus, welchem es ungleich mehr um die Fülle der mit erstaunlicher Mannigfaltigkeit aufgefaßten thatsächlichen Motive und Einzelzüge der Begebenheit als um eine künstlerisch schöne Composition und Abrundung des Bildes als eines solchen zu thun ist. In diesen Reliefen ist die Thatsache maßgebend, und das ganze Bestreben geht dahin, diese Thatsache möglichst klar und möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Alle Vorzüge und Mängel dieser Reliefe sind Nichts als die einfachen und natürlichen Consequenzen dieses realistischen Princips, die Vorzüge, welche

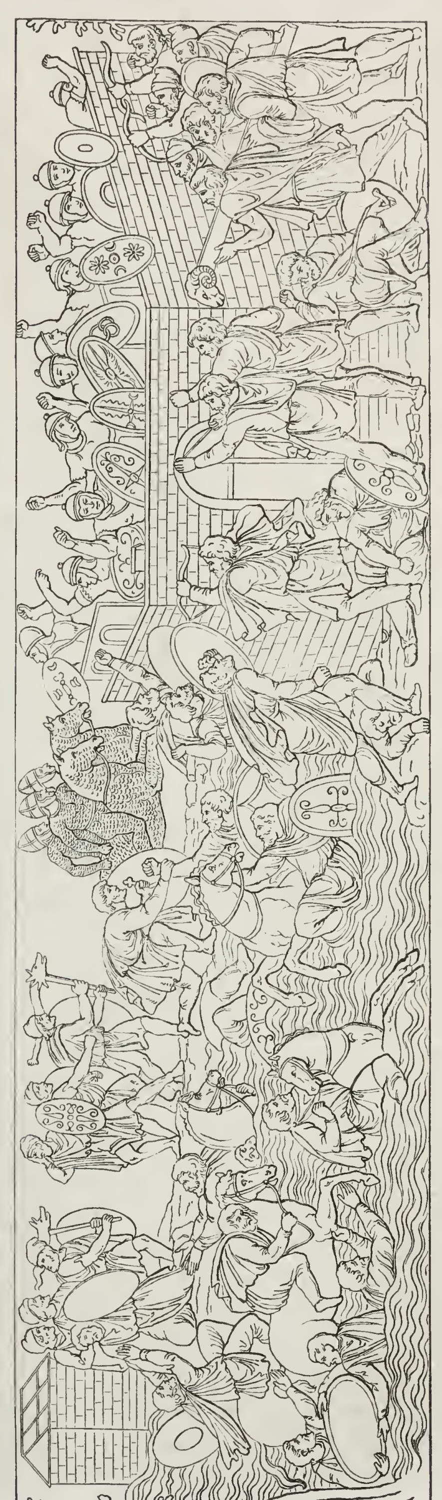


Fig. 123. Probestück der Reliefe der Trajanssäule.

freilich mehr der historischen und antiquarischen Bedeutung dieser marmornen Chronik als der künstlerischen Seite der Darstellung anheimfallen, und die Mängel, welche sich im Gegensatze dazu im Künstlerischen offenbaren. Niemand wird diesen Reliefen absprechen, daß sie in Hinsicht auf viele Einzelheiten der römischen Kriegführung von der größten Wichtigkeit und von dem hervorragendsten Interesse sind, Niemand wird ihnen auch eine nicht zu unterschätzende ethnographische Bedeutung abstreiten, aber dadurch werden sie nicht zu Kunstwerken, die als solche auf eine hervorragende Stellung Anspruch hätten. Fast Alles, was ihnen diesen Anspruch geben könnte, das geistig freie Erfassen des Gegenstandes, seine Gestaltung nach den Principien und innerhalb der Grenzen der Reliefcomposition, die richtige Erkenntniß und Verwendung der Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehn, geht den Reliefen der Trajanssäule ab, und das Einzige, wodurch dieselben sich als eines wenigstens bedingten Lobes würdig erweisen, ist der unermüdliche Fleiß in der Herstellung dieser tausend und aber tausend Figuren, die bedeutende Mannigfaltigkeit in der Composition der Handlungen und Stellungen derselben, eine gewisse Frische in der Vergegenwärtigung der Situationen im Ganzen wie im Einzelnen, und endlich eine ziemlich allgemeine, wenngleich nüchterne Correctheit in der Formgebung, welche sich in Einzelheiten, z. B. in den Köpfen bis zu lebendigstem Ausdruck und selbst bis zu überraschender Schönheit der Form zu steigern vermag. Mögen dies Vorzüge von nur relativem Werthe sein, es sind Vorzüge, welche für die fortdauernde Überlieferung nicht nur einer gediegenen Technik, sondern auch eines reichen Capitals formaler Schönheit Zeugniß ablegen, und welche diese Arbeiten nicht unbeträchtlich von den dem Gegenstande und dem künstlerischen Charakter nach verwandten Leistungen der nächstfolgenden Zeiten unterscheiden. Wesentlich dasselbe gilt von den plastischen Arbeiten an anderen Bauwerken Trajans, zunächst und besonders von den Reliefen vom Triumphbogen dieses Kaisers, welche bekanntlich aus demselben ausgebrochen und nebst vielfachen Architekturstücken zum Aufbau und zur Ausschmückung des Triumphbogens Constantins nach dessen Siege über Maxentius (312 n. Chr.) verwendet worden sind. Sicher von dem genannten Bauwerke Trajans stammen acht größere oblonge Reliefplatten, welche in die Attike des Constantinsbogens, und acht Reliefe in Medaillonform, welche über dessen Nebeneingängen paarweise eingelassen sind. Die ersteren haben Scenen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers zum Gegenstande: die Einsetzung eines Vasallenkönigs, ein Gefangenenverhör, eine Ansprache an das Heer, ein Staatsopfer, den Einzug Trajans in Rom, die Einweihung der Via Traiana u. s. w.; die Medaillons zeigen größtentheils Scenen des Privatlebens des Kaisers, namentlich mehre Opfer (unter ihnen das oben Fig. 77 theilweise mitgetheilte vor dem vermutheten Ares des Skopas) und Jagden, während ihrer zwei die allegorischen Darstellungen des Morgens und Abends enthalten. Daneben finden wir sodann noch am Constantinsbogen eine große ursprünglich zusammengehörende, aber bei der spätern Verwendung in vier Platten zertheilte Reliefcomposition, welche sich auf die dacischen Kriege und Siege Trajans bezieht, deren Herkunft aber von dem Triumphbogen desselben wenigstens nicht ganz sicher ist. Diese Composition, welche mit dem siegreichen Einzuge des von der Göttin Roma geleiteten, von der Victoria bekränzten Kaisers beginnt und sich in der ununterbrochenen Darstellung von ver-

schiedenen Kampfscenen, namentlich von Reiterkämpfen fortsetzt, und von der Fig. 124 eine Probe bietet, dürfte leicht das Vorzüglichste sein, was gleichzeitig in Relief hervorgebracht wurde, und verdient den Vorzug auch vor den nüchterneren Darstellungen an der Trajanssäule. Die Fehler der Überladung mit Figuren, welche ein vollständiges Gewirre von Linien und Formen hervorbringen, der mangelhaft beobachteten Gesetze der Raumdimensionen, den Mangel eines freien künstlerischen Durchdringens und Erfassens des Gegenstandes, der auch hier überwiegend nach sachlichen Interessen gestaltet ist, den gesammten pragmatischen Realismus im Compositionsprincip theilt freilich auch dies Relief mit denjenigen von der Säule und den so eben erwähnten vom Triumphbogen, aber nicht allein in der kräftigen Frische, Energie und fast durchgängigen Schönheit der Formgebung, sondern auch in der gelungenen Herausbildung des pathetischen Ausdrucks in den handelnden Personen und in der Wahrung psychologisch interessanter Motive, welche in den Reliefen der Säule mehr einzeln, z. B. in flehenden und Gnade findenden Weibern und Kindern hervortritt, steht dies Relief über denen von der Säule, während die vorstehend verzeichneten vom Triumphbogen sich ihm in den Vorzügen der Formgebung, wenngleich nicht in Betreff des Interesses der Composition zunächst an die Seite stellen. Zum Triumphbogen des Trajan gehörten endlich auch noch die ebenfalls an denjenigen Constantins übertragenen

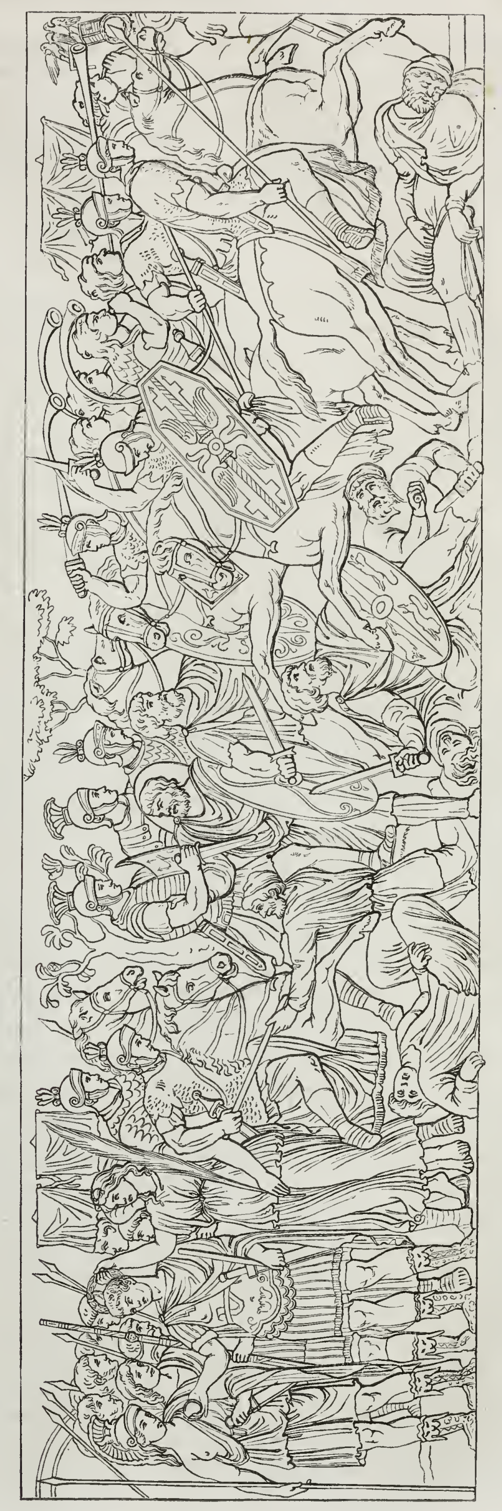


Fig. 124. Proben eines großen historischen Reliefs aus Trajans Zeit.

Statuen gefangener Barbaren, welche in nicht wenigen Statuen unserer Museen, deren Herkunft nicht oder nicht sicher bekannt ist, ihre Analogieen finden, und von denen viele, wie diejenigen vom Trajansbogen, auf das Lob guter und effectvoller Decorationssculpturen vollen Anspruch haben, ihrem Zwecke folglich durchaus entsprechen, während von einer höhern künstlerischen Bedeutung, von jener geistig freien Auffassung und Durchdringung des fremdnationalen Typus, welcher uns aus der sogenannten Thusnelda in Florenz (oben S. 201 u. 363) entgegenleuchtet, bei keiner einzigen dieser Arbeiten die Rede sein kann.

Nur im Vorbeigehn können noch einige Reliefe erwähnt werden, welche aus Trajans Zeit stammen, deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebäude dieses Kaisers, wie die Basilica Ulpia, jedoch nicht erwiesen ist. In den Kreis der historischen Bildwerke gehören namentlich einige große Reliefplatten in der Villa Borghese, welche den Feldherrn von Kriegern mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen [137]), während andere Fragmente von geringem Umfange, namentlich die Relieffiguren zweier irrig auf Personen der vergilischen Aeneïde bezogenen Faustkämpfer, eines alten und eines jungen, mit den Schlagriemen um die Hände, welche sich im Museum des Lateran befinden [138]) und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem andern, mit Sicherheit nicht mehr bestimmbaren Kreise von Gegenständen angehören.

Als eine letzte dieser Periode eigenthümliche oder wenigstens in ihr zur vollen Entwickelung gelangte Erscheinungsform der Plastik ist hier endlich die architektonische Ornamentsculptur im engern Sinne zu erwähnen, von deren Entwickelung in den früheren Perioden zu reden keine Veranlassung war. Denn so reich und mannigfaltig die architektonische Ornamentik in Griechenland auch erscheint, so bleibt sie doch immer der Architektonik dienstbar, ordnet sie sich den von der Architektur geschaffenen Grundformen ein und unter, leitet sie die Principien ihrer Formen aus der Bedeutung und dem Wesen der architektonischen Glieder ab, welche sie zu schmücken und deren Kernschema sie zur höhern künstlerischen Erscheinung zu bringen hat. So wie aber ein Hauptcharakter der römischen Architektur in dem Streben nach Glanz und Pracht gefunden werden muß, so bildet sie auch die decorative Ornamentik zu überwuchernder Fülle aus und verbindet sich mit der Plastik zur Herstellung eines Ganzen, in dem das Ornament nicht mehr allein als schmückendes Beiwerk, sondern als integrirender Theil, ja sogar als dasjenige sich geltend macht, um dessentwillen die Architektur vorhanden zu sein scheint. Die Ausbildung dessen, was wir die Arabeske zu nennen pflegen, die Aufnahme rein plastischer Formen bis hinauf zu ganzen menschlichen Gestalten und Gruppen menschlicher Gestalten in die Darstellung architektonischer Glieder wie Capitelle und Kragsteine, die Ornamentirung von Säulenbasen, Piedestalen, Bogenzwickeln, Wölbungen, Decken u. s. w. mit plastischen Bildungen, die Bedeckung ganzer Wandflächen mit ausgedehnten, gemäldeartigen Reliefcompositionen, wie sie uns an den Triumphbögen entgegentritt, die vollständige Umkleidung architektonischer Körper mit plastischem Bildwerk wie bei den Triumphsäulen mit ihren Reliefbändern, die vielfache Ersetzung architektonischer Hauptglieder, wie Säule und Pfeiler, durch menschliche Gestalten, welche in früherer Zeit immer nur einzeln in Anwendung kam, die massenhaft decorative Verwendung von Statuen, wie z. B. an den Triumphbögen, dies Alles gehört

wesentlich und seiner eigentlichen Entwickelung nach der griechisch-römischen Kunst dieser Periode an und verleiht der Ornamentalsculptur eine Ausdehnung und Bedeutsamkeit, welche sie in keiner frühern Epoche gehabt hat, die aber zur gerechten Würdigung mancher plastischen Arbeit dieser Zeit, die gelöst aus ihrem Zusammenhange mit der Architektur auf uns gekommen ist, erkannt und wohl erwogen werden muß.

Am Ende einer mehr andeutenden als ausführenden Darstellung der griechisch-römischen Plastik bis zur Zeit Hadrians angelangt, möge noch ein Blick auf die zuletzt durchmessene Wegstrecke durch die Periode der Nachblüthe der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft geworfen werden. Die Berechtigung und die Verpflichtung, die Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik bis in die Zeit des Hadrian auszudehnen, liegt nicht sowohl in dem Umstande, daß die Künstler, denen wir die Werke dieser Periode verdanken, ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Griechen, die meisten derselben wohl griechische Sclaven oder Freigelassene waren, denn nicht die Herkunft eines Künstlers bestimmt seine Stellung in der Kunstgeschichte, wie denn z. B. Niemand danach fragen wird, ob die Verfertiger der echt römischen Triumphalreliefe geborene Griechen oder Römer waren, oder welcher Nation sie sonst angehörten. Die geschichtliche Stellung und Bedeutung eines Künstlers hangt ab von dem Charakter der von ihm hergestellten Arbeiten. Hätten die Römer eine eigene, eigenthümliche und zu selbständigem Leben fähige plastische Kunst besessen, und hätten sie es vermocht, diese ihre eigenthümliche Kunst gegenüber den Einflüssen Griechenlands in weiterem Umfange zur Erscheinung und zur Geltung zu bringen, wie sie dieselbe in den realistisch-historischen Reliefen zur Erscheinung und zur Geltung gebracht haben, so würde es eine griechische Kunstgeschichtschreibung wenig angehn, ob die Arbeiter, welche sie verwendeten, Griechen gewesen sind oder nicht; und auch wenn die Römer es vermocht hätten, die von ihnen angetretene Erbschaft der griechischen Kunst zur Vervollkommnung einer auf nationalen Principien beruhenden Kunstübung zu verwerthen, so würde die Geschichtschreibung der griechischen Kunst es nur in sehr bedingtem Maße mit dem zu thun haben, was in Rom an Kunstwerken hervorgebracht worden ist. Nun hat aber die vorstehende Übersicht über die Monumente dieser Periode grade das Gegentheil gelehrt; sie hat gezeigt, daß nicht allein die namhaften Künstler in Rom fast ausschließlich Griechen waren, und daß alle hervorragendsten Werke der zuletzt besprochenen Periode durch und durch griechisch sind, sondern daß, wie fast die gesammte Bildung, und wie die Litteratur so auch die Kunst sich als beinahe ausschließlich griechisch, rein griechisch darstellt, daß das Wenige, was wir von eigenthümlicher römischer Kunst vorfanden, oder dasjenige, worin wir einen dominirenden Einfluß römischer Kunstprincipien wahrnehmen, sich nicht in ununterbrochener Folge aus dem in früheren Epochen Vorhandenen fortsetzt, sondern daß es sich langsam und allmählich dem herrschenden und bestimmenden Griechenthum gegenüber erhebt. Und auch dann bleibt die römische Kunst für alle Zeit auf einen kleinen Kreis, hauptsächlich auf denjenigen des Ornamentalen und der historischen Darstellungen beschränkt. Denn wenn man auch in den Porträtbil-

dungen einen bestimmenden Einfluß römischen Nationalgeistes und römischer Kunstanschauung in keiner Weise verkennen darf, so darf doch andererseits eben so wenig übersehn werden, daß die griechische Kunst der römischen Porträtbildnerei eine Reihe von Vorbildern geliefert hat, ohne welche gewisse Classen römischer Porträtstatuen, namentlich die idealisirenden, vom Kostüm und, wenigstens theilweise, auch von der Auffassung der Wirklichkeit abweichenden, schwerlich jemals erwachsen wären, ganz abgesehn davon, daß wir nicht genau zu ermessen vermögen, einen wie starken Einfluß auf die realistische Proträtbildnerei Roms diejenige des Lysistratos (oben S. 112 ff.) gehabt haben mag, dessen Verfahren Plinius als ein keineswegs vereinzeltes, sondern später auch von Anderen befolgtes bezeichnet. Ja selbst für den Pomp der Statuen auf Viergespannen brauchte man nur die Werke eines Lysippos, Euphranor und Anderer nachzuahmen. Wenn aber die wenigen Schöpfungen der echt römischen Kunst in die Betrachtung mit aufgenommen worden sind, so geschah das, um eben den engen Kreis zu bezeichnen, den die römische Kunst erfüllt, und um es desto fühlbarer zu machen, daß Alles, was außerhalb dieses engen Kreises liegt, entweder gradezu griechisch oder vom Griechischen mehr oder weniger abhängig sei. Auf die gesammte griechische Kunst in Rom hat Rom selbst nur den einen, freilich weitreichenden Einfluß ausgeübt, sie dienstbar zu machen, ihr die freie Selbstbestimmung, den Selbstzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Production abzuschneiden.

Und wenn nun endlich noch einmal auf jene freilich jetzt bereits veraltete Irrlehre von dem gleichen Bestande der Kunst bis in die Zeiten Hadrians zurückgekommen werden darf, so wird es vollkommen genügen nur auf Zweierlei hinzuweisen. Erstens auf die Urteile der Zeitgenossen dieser späten Kunst über die Leistungen der gleichzeitigen Plastik. Diese Urteile, welche in nicht ganz geringer Zahl vorliegen, beginnen mit dem Ausspruche des Plinius über die Künstler der 156. Olympiade: sie seien freilich tüchtig aber stehen weit unter den großen Meistern der früheren Jahrhunderte, und schließen ab etwa mit jener verächtlichen Erwähnung der „Kunstwerke unserer Tage“ bei dem grade im Zeitalter Hadrians lebenden Pausanias; vollkommen einstimmig aber sind sie darin, daß die Kunst der römisch-griechischen Periode sich mit derjenigen der früheren Zeiten in keinem Betracht vergleichen lasse. Zweitens aber sei darauf verwiesen, daß die Lehre vom gleichen Bestande der Kunst bis auf Hadrian überhaupt nur dadurch möglich wurde, daß man einerseits Werke wie den Laokoon als Producte der römischen Kaiserzeit betrachtete, und daß man andererseits über Werke, wie die Mediceïsche Venus, den Torso vom Belvedere, den Borghesischen Heros und andere trotz aller ihrer technischen und formalen Vortrefflichkeit zu günstig urteilte. Es ist seines Ortes versucht worden, dieselben allseitig gerecht zu beurteilen, aber wenn sie hier noch einmal in ihrer ganzen Vortrefflichkeit, ja unter den auf uns gekommenen Antiken als Werke ersten Ranges anerkannt werden, als, worüber Alle einig sind, die höchsten Leistungen der griechischen Kunst der späten Zeit, so sollte man sich, ehe man den Satz ausspricht, in eben diesen ihren höchsten Leistungen stehe die Kunst zur Zeit der römischen Kaiser auf derselben Höhe mit der Kunst zwischen Perikles und Alexander, doch besinnen, daß wir von den höchsten Leistungen der Blüthezeit der griechischen Plastik nicht eine

einzige Probe besitzen. Was wir besitzen und also mit den Werken der zuletzt besprochenen Periode vergleichen können, das sind die architektonischen Sculpturen, die bei den Alten kaum beachtet wurden, oder es sind Nachbildungen wie die Niobegruppe. Und wie weit müssen selbst gegen diese, nicht einmal mit voller Sicherheit oder nicht direct auf die großen Meister zurückführbaren Werke die höchsten Leistungen der griechisch-römischen Zeit in Hinsicht auf Geist und Erfindung zurückstehn. Wenn dem aber so ist, so frage man sich doch, wie wir über das Verhältniß der Epochen urteilen würden, wenn wir die von den Alten bewunderten Originalschöpfungen eines Phidias, Polyklet, Praxiteles, Skopas und Lysippos mit den Werken der neuattischen und kleinasiatischen Künstler der römischen Zeit vergleichen könnten. Wahrhaftig, die Meisterwerke dieser späten Zeit sollen wir als Stützpunkte benutzen, um unsere Phantasie zu einem ahnungsvollen Anschaun der uns verlorenen unendlich größeren Herrlichkeit der Schöpfungen aus der Blüthezeit zu steigern; das ist ein historisches Verfahren, aber nimmermehr das andere, das Beste, das wir haben, sofort auch für das Beste aller Zeiten zu erklären und den schriftlichen Zeugnissen eben so sehr wie aller Vernunft und Philosophie entgegen zu behaupten, die griechische Kunst habe sich durch Jahrhunderte hindurch in gleicher Vortrefflichkeit erhalten, während das gesammte Griechenthum von Stufe zu Stufe sank und in den traurigen Verfall gerieth, in welchem es der Gegenstand der Verachtung des rauhen Siegers wurde, der gleichwohl sich selbst von der Macht der aus der Blüthezeit Griechenlands stammenden Civilisation für besiegt erklärte.

Anmerkungen zum sechsten Buch.

1) [S. 277.] Siehe Müllers Handbuch §. 181. Als ein für die Geschichte griechischer Einflüsse auf die bildende Kunst Italiens im höchsten Grade wichtiges Monument gilt mit Recht die berühmte ficoronische Cista des Collegio Romano (Müller, Handb. §. 173, 3) mit der Inschrift: Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia fileai dedid, aus der sich als Entstehungszeit des Kunstwerkes das Ende des fünften oder der Anfang des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom ergiebt (s. Jahn, die ficoron. Cista, Leipzig 1852. S. 42 ff.). Die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit des Monumentes verliert auch dann nicht, wenn man die Ungewißheit darüber zugesteht, ob Plautius der Künstler der Zeichnung am Bauche des Geräths oder der Verfertiger der Deckelgruppe und der Füße ist, eine Ungewißheit, die sich schwerlich jemals wird heben lassen; aber sei es darum wie es sei, die Thatsache, daß in der bezeichneten Periode zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst in Italien um die Herrschaft stritten, eine griechische, welche in der Zeichnung, und eine durchaus nationale, welche in der Deckelgruppe und in den Füßen vertreten ist, diese Thatsache bleibt bestehn und findet ihre vollkommene Parallele in etruskischen Kunstwerken, was namentlich durch neuere Ausgrabungen in das hellste Licht gesetzt wird. Siehe Arch. Zeitung 1857. Anzeiger Nr. 108, S. 113*.

2) [S. 277.] Über die Plünderungen Griechenlands und die Wegführung seiner Kunstwerke nach Rom handeln Völkel: Über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom, 1798, minder genau Sickler: Geschichte der Wegnahme vorzügl. Kunstwerke u. s. w., 1803, am besten F. C. Petersen in seiner Einleitung in das Studium der Archäologie, a. d. Dänischen v. Friedrichsen, 1829, S. 28 ff., dem ich hauptsächlich gefolgt bin.

3) [S. 283.] C. F. Hermann: Über den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst, Göttingen 1855, gerichtet gegen und veranlaßt durch eine Schrift von Friedländer: Über den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit, Königsberg 1854.

4) [S. 287.] Was wir im Einzelnen über diese Künstler wissen, ist von Brunn in seiner Künstlergeschichte I. S. 535 ff. gesammelt. Hinzuzufügen ist nur, daß sich die beiden letzten Namen (Pythias und Timokles) in m. o. w. entstellten Formen nur in den geringeren Handschriften des Plinius finden.

5) [S. 289.] So neuerdings besonders Brunn, Künstlergeschichte I. S. 541.

6) [S. 289.] Über die Kunstdarstellungen der Hermaphroditen vgl. Müllers Handb. §. 128, 2 und 392.

7) [S. 289.] Vgl. Urlichs, Chrestomathia Pliniana p. 328.

8) [S. 289.] In dem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (v. ducere und aerificium): nihil sunt musae policis vestrae quos aerifice duxti scheint nämlich die Herstellung von Polykles' Namen an der Stelle des sinnlosen policis sehr nahe zu liegen.

9) [S. 290.] Abgebildet in Müller-Wieselers Denkmälern d. a. Kunst II. Nr. 214. b.

10) [S. 290.] Nach den Worten des Plinius XXXVI., 34 u. 35: eodem loco Liber pater Eutychidis laudatur, ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo (Nr. 1), item Latona et Diana et Musae novem et alter Apollo nudus (Nr. 2). Eum qui citharam in eodem templo tenet (Nr. 3) Timarchides fecit u. s. w., kann über die Richtigkeit der von mir im Text angegebenen Zusammenordnung der Statuen kein Zweifel sein; der Apollon Nr. 1. war ein allein stehendes Tempelbild; durch das item trennt Plinius die folgende, zusammengehörige Gruppe mit dem Apollon Nr. 2. von ihm bestimmt ab. Brunn irrt in Betreff dieses Punktes Künstlergesch. I. S. 469. Dagegen besteht Brunns fernere Behauptung, der Apollon

Nr. 1. sei bekleidet gewesen, da ihm der alter Apollo als nudus entgegengeset werde, allerdings wohl zu Rechte.

11) [S. 290.] Apollon nackt mit der Kithara schreitend z. B. in der vaticanischen Statue bei Clarac 478, 915, auch Denkmäler d. a. Kunst 2, 132; mit der Kithara stehend, ebenfalls unbekleidet, finden wir den Gott in nicht wenigen Denkmälern, so z. B. in der capitolin. Statue Clarac 490, 954a, der neapeler das. 479, 918 und mehren anderen Statuen, unter denen die schöne bei Tusculum gefundene immer noch unedirte Statue in dem 3. Zimmer der Villa Borghese nicht den letzten Rang einnimmt und sich zu einer Zusammenstellung mit den Musen (und nur um eine solche kann es sich bei dem Werke des Philiskos gehandelt haben, da man 12 Figuren nicht wohl im engeren Sinne gruppiren kann) in vorzüglichem Grade zu eignen scheint.

12) [S. 290.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 542.

13) [S. 291.] Vergl. m. Schriftquellen Nr. 2215 mit der Anmerkung.

14) [S. 291.] Mehr darf man nicht schließen wollen und gewiß nicht so weit gehn wie Haakh in den Verhandlungen der stuttgarter Philologenversammlung 1856, S. 158ff. und Arch. Zeitung 1856, S. 239 f.

15) [S. 291.] Auf diese antike, jetzt wieder verlorene Restauration weisen außer der glatten Abarbeitung der Glutäen folgende Metallzapfen und Löcher hin: 1.) Metallzapfen a. auf der Fläche der abgestoßenen linken Brust ziemlich in der Mitte, b. c. in der Fläche des linken Glutäus zwei, ein größerer in der Mitte, ein kleinerer nach rechts und nach links ein rund eingebohrtes Loch für einen dritten, d. eine kleine Spanne über dem os sacrum am Rückgrad auf der unverletzten Fläche, e. in der Mitte der Fläche des rechten Glutäus, f. am Felsensitze nach rechts darunter in der Fläche, g. ein kleiner auf der Höhe des rechten Hüftknochens. 2.) Löcher: a. ein viereckiges auf dem rechten Schenkel, b. desgleichen außen am linken Schenkel gegen das Knie hin, 5½ cm. tief c — e. auf der Fläche des abgebrochenen linken Armes sind drei nicht tiefe, unregelmäßig runde Löcher, wie unfertig für Metallzapfen bestimmt.

16) [S. 291.] Die wichtigste ältere Litteratur über den Torso vom Belvedere ist verzeichnet in Müllers Handb. §. 411. Anm. 3; neuere in der Anm. zu Nr. 2214 meiner Schriftquellen; hinzuzufügen ist E. Petersen, Arch. Zeitung v. 1867. S. 126 ff. und Friederichs, Bausteine S, 396 f.

17) [S. 291.] Abgeb. u. a. in Millins Galerie mythol. pl. 122. Nr. 455.

18) [S. 291.] Müller, Handb. §. 411, Anm. 3, Hettner, Vorschule d. bild. Kunst u. s. w. S. 270.

19) [S. 293.] Einige weitere Gründe gegen die Annahme einer Gruppe habe ich in meinen kunstarchaeol. Vorlesungen S. 155 f. vorgetragen.

20) [S. 293.] In einem bisher ungedruckt gebliebenen Werke des Hrn. Prof. Ed. v. d. Launitz „über die Behandlung des Nackten in der Antike“, aus welchem der Verf. mir brieflich Auszüge mitzutheilen die Güte hatte, deren discrete Benutzung derselbe mir wohl nicht verübeln wird, kommt dieser feine Kenner der Formen in seiner Besprechung des Torso mehrfach auf diesen Punkt, hebt mehrfach die „Erschlaffung oder richtiger Abspannung der Muskeln mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Zusammenbrechen der Figur verhindert wird“, die „naturgemäße Charakterisirung selbst der Haut im Momente der Erschlaffung“ hervor und sagt vom Torso im Vergleich zum s. g. Theseus vom Parthenon u. A. Folgendes: „der Theseus soll einen zwar liegenden, aber nicht ausruhend ermatteten Körper, sondern einen jeden Augenblick zum Aufspringen bereiten Helden darstellen, während der Torso das Bild eines abgespannten Körpers geben wollte, in welchem Falle eine gewisse „prontezza“, die im Theseus nothwendig war, beim Torso ein Fehler gewesen sein würde. Endlich durfte der Künstler des Torso seinem Bilde nicht einmal die „freschezza della carne“ geben, wie sie beim Theseus nothwendig war, weil ein abgematteter oder völlig ruhender Körper diese Frische grade nicht mehr besitzt und darin eben ein großer Theil seiner Charakteristik beruht.“

21) [S. 293.] Stephani, Der ausruhende Herakles, Petersb. 1854. S 149. Meine Zustimmung gründet sich hauptsächlich auf Modellversuche, welche ich im Jahre 1868 anstellte.

22) [S. 293.] Dieser Annahme eines Stabes (man könnte an den der Hacke denken, welche Herakles bei der Reinigung der Augeiasställe gebrauchte) muß ich widersprechen; der Ansatz am linken Knie ist für jede Art vom Stab, welcher nicht bis zu keulenartiger Dicke anschwillt, zu breit; auch glaube ich, daß Stephani mit Unrecht läugnet, das Ende der Keule könne hoch genug gewefen sein, um die hohe Lage des linken Armes zu motiviren, man wird nur anzunehmen haben, daß die Keule auf einer Felsenerhebung neben dem Helden aufstand.

23) [S. 294.] Es ist nicht unwahrscheinlich, daß man bei der Restauration im Alterthum in das Loch im rechten Schenkel (s. Anm. 15) eine Stütze, vielleicht von Metall, dieses schwebend gehaltenen Armes eingelassen hatte.

24) [S. 294.] Vergl. d. Anmerkung zu Nr. 2219 meiner Schriftquellen.

25) [S. 294.] Siehe Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 297 f. und die in der Anmerkung zu Nr. 2220 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur.

26) [S. 294.] Die Litteratur über die Künstler des Namens Kleomenes siehe in Müllers Handbuch §. 160 (158) und bei Brunn, Künstlergesch. I. S. 544.

27) [S. 295.] Vergl. O. Jahn, Archaeolog. Beiträge S. 380 Note und was derselbe von Urteilen Anderer anführt.

28) [S. 295.] Daß die auf der Bildfläche zwischen den Figuren stehenden Buchstaben (s. Jahn a. a. O.) späte Kritzelei ohne Sinn sind, ist dagegen vollkommen wahr.

29) [S. 296.] Wegen der Datirung dieses Werkes vgl. die in der Anmerkung zu Nr. 2230 meiner Schriftquellen angeführte neuere Litteratur. Auf Grund der Bemerkungen in meinem dort genannten Aufsatze reihe ich Glykon mit ruhiger Überzeugung in die Folge der Künstler der neuattischen Schule der hier in Rede stehenden Periode ein.

30) [S. 296.] Über Antiochos von Athen vergl. außer Brunns Künstlergesch. I. S. 550, Welcker, Alte Denkmäler I. S. 433.

31) [S. 297.] Siehe deren Verzeichniß in meinen Schriftquellen Nr. 2235—2261. Neuestens hinzugekommen ist Iason, der in hadrianischer Zeit gelebt zu haben scheint, s. Bull. d. Inst. 1869. p. 162.

32) [S. 297.] So auch Urlichs, Chrestom. Plin. p. 331, der „eine Geberde der philosophischen Erörterung, wie der Stoiker Chrysippos bei Sidonius Apollinaris epist. 9. 8“ versteht.

33) [S. 299.] Am nächsten steht der Pallas des Antiochos nach Welcker a. a. O. S. 432 Note 1 eine unedirte capitolinische Statue im Hofe des Museums Nr. 3. und die in E. Brauns Ant. Marmorwerken Taf. 1, 1 als Agoraea edirte; von entfernteren Analogien nenne ich nur die Statuen bei Clarac pl. 460, 856., 462, 860 u. 862., 462 d, 888 d., 464, 866., 469, 888.

34) [S. 300.] Vgl. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1860. S. 48 ff. „Die Venusbildung von Praxiteles zu Kleomenes“. Wenn ich auch keineswegs in allen Einzelheiten, über deren einige der Verfasser selbst sich neuerdings abweichend geäußert hat (s. z. B. Philol. XXI. S. 436), mit der hier gegebenen Entwickelung einverstanden bin, so kann ich mich derselben doch in der Hauptsache anschließen.

35) [S. 301.] Abgeb. bei Clarac pl. 621, Nr. 1584, und in Müllers Denkmälern d. a. Kunst II, Nr. 278. Wenn Stark a. a. O. S. 56 f. das Vorbild der capitolinischen Aphroditestatue und ihrer Wiederholungen sei es in der zu Plinius' Zeit unter Pollio Asinius' Monumenten befindlichen Aphrodite des jüngeren Kephisodotos, sei es in derjenigen des Rhodiers Philiskos (aus dieser Periode) sucht, so kann ich dem weit eher zustimmen als ihrer Zurückführung auf Skopas (s. Buch IV. S. 16 mit Note 15). Der Gedanke an den jüngeren Kephisodotos hat in der That etwas außerordentlich Ansprechendes, denn die capitolinische Aphrodite ist die nächste und natürlichste Fortbildung der knidischen des Praxiteles.

36) [S. 303.] Von Winckelmann (von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen §. 28, Werke ed. Eiselein Bd. I, S. 256) an bis O. Müller im Handb. §. 160, 4. Auch mich selbst muß ich anklagen, die Statue, ehe ich sie im Original kannte, unterschätzt zu haben, in meinen kunstarchaeol. Vorlesungen S. 105 f.

37) [S. 304.] Denn nur dies ist überhaupt möglich; so wie die Finger der Hand geschlossen sind und so wie die Hand gehalten wird, kann man auf keine Weise irgend

einen Stab so durch dieselbe stecken, daß derselbe aufgerichtet das Gewand am Oberarm berührte und hielte. Alle zur Vertheidigung dieser, auch von Wieseler, Denkm. d. a. Kunst z. II. Nr. 318 getheilten Ansicht Claracs von Friederichs, Bausteine S. 414 aufgewandte Mühe ist deshalb eben so vergeblich aufgewandt wie seine Polemik gegen mich unfruchtbar ist. Hier liegen eben Thatsachen vor, von denen sich Jeder durch einen Versuch überzeugen kann, nicht Meinungen, denen man Meinungen entgegenstellen könnte, und mit diesen Thatsachen haben wir zu rechnen.

38) [S. 305.] Abgeb. in Brauns Vorschule d. Kunstmythol. Taf. 97, Müller-Wieseler Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 318. Vergl. Kekulé Ann. 1865. p. 65 der mit mir über „il trattamento biasimevole del paneggio“ völlig einig ist und den Gedanken an ein die Chlamys haltendes Kerykeion in Anm. 2 ausdrücklich abweist. Der Beutel ist auch bei dieser Statue mit Daumen und Zeigefinger ergänzt und deswegen, wie bei dem „Germanicus“ unwahrscheinlich, weil im Innern der Hand keine Reste übrig sind; das erklärt sich vollkommen bei einem aus Erz beigegebenen Kerykeion und ein solches, gesenkt, nicht aufgerichtet, ist auch bei dem Hermes Ludovisi vorauszusetzen. Den Effect kann man sich durch die Bronze im brit. Museum, Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 314 vergegenwärtigen.

39) [S. 305.] In den gesammelten Werken ed. Eiselein I. S. 226 ff.

40) [S. 305.] Künstlergeschichte I. S. 564 f., der ich mich in der 1. Auflage dieses Buches im Resultat durchaus angeschlossen hatte, nur daß ich das Resultat etwas anders zu motiviren suchte.

41) [S. 305.] So besonders von E. Braun in Fleckeisens Jahrbb. für Philol. und Paedag. 1854, Bd. 69. S. 294 f.

42) [S. 305.] Mitgetheilt bei Thiersch, Epochen der bildenden Kunst u. s. w. S. 332.

42a) [S. 308.] Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 187 f., welcher die Statue „durchaus manierirt“ nennt und sie bis in Hadrians Zeit herabrücken zu müssen glaubt; Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste II. 1. Aufl. S. 300 f. 2. Aufl. S. 245, der freilich das „Gekünstelte“ der übermäßigen Muskulatur, die in dem Werke herrschende Manier und so zu sagen „renommistische Kraft“ auf Lysippos selbst zurückführen will: Lübke, Gesch. d. Plast. S. 230; Friederichs, Bausteine S. 396 u. A. Nur E. Braun in Fleckeisens Jahrbb. 1854. Bd. 69. S. 295 findet auch hier Alles bewunderungswürdig.

43) [S. 313.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler I, S. 434.

44) [S. 313.] Abgesehn von Vasengemälden wie z. B. in Gerhards Auserl. Vasenbl. I. Taf. 17 und von Münzen vgl. die Marmorstatue in Neapel Clar. Mus. d. sculpt. pl. 462 d. Nr. 888 d., auch die Statue das. pl. 462 c. Nr. 842 d. und siehe Sitzungsberichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861 S. 4. Note 9.

45) [S. 313.] Künstlergeschichte I, S. 567 f.

46) [S. 314.] O. Müller in der Amalthea III, S. 252,

47) [S. 315.] Siehe Conze, Archaeol. Ztg. 1864. Anz. S. 239*.

48) [S. 315.] Visconti im Mus. Pio-Clem. III, p. 246.

49) [S. 317.] Diese Künstlernamen sind vielfach verschieden gelesen und ergänzt worden, siehe Brunns Künstlergeschichte I, S. 572, zum Theil augenscheinlich unrichtig, zum Theil nicht mit so genauem Anschluß an die auf dem Stein erkennbaren Züge, wie man verlangen darf. Die folgende Abschrift ist genau und giebt das Original so weit wieder, wie es mit Buchdruckertypen möglich ist,

ΗΡΑ////// ΔΗΣ
ΑΓΝΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ
ΚΑΙΑΓ ΑΙΝΕΙΟΣ
ΕΠΟΙ ΟΥΝ

Z. 2. hatte man ΑΓΑΣΙΟΥ gelesen, aber schon Letronne in der Rev. archéol. III, 390 läugnete mit Recht, daß dafür Platz sei und schlug ΑΓΑΥΟΥ vor, aber ΑΓΝΟΥ ist ganz sicher, und da Ἄγνος als Name vorkommt (Corp. Inscript. Gr. Nr. 185), ist kein Grund von dieser Lesart abzugehn. Den zweiten Künstlernamen hat man noch viel verschiedener ergänzt, als Agneios, Arneios, Apneios, auch als Harmatios (Welcker, Alte Denkmäler I, S. 344), letztere Form

scheint mir unmöglich, zwischen den Buchstaben γ, π und ϱ an zweiter Stelle ist schwer zu entscheiden. Ganz sicher aber enthielt die zweite Hälfte der Zeile die Angabe des Vaterlandes, welches ja auch nicht wohl fehlen konnte, da sich Herakleides als Ephesier bezeichnet; da die beiden punktirten Buchstaben ($\alpha\iota$) nicht durchaus sicher sind, wage ich keine Ergänzung. Die Inschrift steht auf dem als Stütze der Figur dienenden Baumstamme rechts und links von der Bruchfläche eines Astansatzes, von dem die Halbirung der Zeilen herrührt. Ich weiß, daß die ganze Frage über diese Künstlernamen von geringer Bedeutung ist, da aber über dieselben nicht wenig geschrieben ist, schien es mir der Mühe werth, das Thatsächliche mitzutheilen.

50) [S. 317.] Die Inschrift mit dem Namen des Alex]andros, Menides' Sohn von Antiocheia am Maeander, welche auch in unsere Abbildung der Aphrodite von Melos aufgenommen ist, befand sich auf einem Stück Marmor, dessen Bruchfläche genau an die Bruchfläche der Plinthe der Statue gepaßt haben, welches aber gleichwohl aus Marmor „von etwas anderem Korn" bestanden haben soll. Dies ist wenig wahrscheinlich, da es sich, wie schon bemerkt, bei dem Plinthos und dem Stück mit der Inschrift nicht um abgearbeitete und an einander gefügte Flächen, sondern um Bruchflächen handelt; rührte das Stück mit der Inschrift von einer Restauration her, so hätte man, um dasselbe anzufügen, vor Allem seine Fläche und die Fläche der Basis, an die man es ansetzen wollte, glatt arbeiten müssen. Über die Zugehörigkeit vgl. weiter Wieselers Zeugniß in den Denkm. d. a. Kunst zu II. Nr. 270. S. 143, welcher angiebt, „daß auch der jetzige Conservator des Louvre die vollkommene Überzeugung hegt, daß die Inschrift zu der Statue gehörte, ... so wie, daß die Gründe, welche er uns dafür mittheilte, uns sehr überzeugend schienen", besonders aber siehe den von Friederichs, Bausteine S. 334 mitgetheilten Brief vom Adr. de Longpérier. Was die Zeitbestimmung durch die Inschrift anlangt, sagt Wieseler a. a. O. mit vollem Rechte, „nach ihr werde man die Statue nicht früher, als etwa nach dem Jahre 260 v. Chr. Geb. (Ol. 130), aller Wahrcheinlichkeit nach aber bedeutend später, etwa im ersten Jahrhunderte v. Chr. Geb. anzusetzen haben."

51) [S. 318.] Eine Kunstschule in Aphrodisias nahm zuerst Winckelmann an, Gesch. d. Kunst, Buch XI, Cap. 3, §. 26, vergl. Brunn Künstlergeschichte I, S. 573.

52) [S. 318.] Die stark angewachsene Litteratur über die Statue des Agasias von Ephesos, den sogenannten „Borghesischen Fechter" siehe in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 160, wo nur noch Göttling im Katalog des jenenser Gypsmuseums, Jena 1848, hinzuzufügen ist, der auf eine von Christodor (Anall. 2, 456) beschriebene Statue des Deïphobos verweist, so wie neuestens Friederichs, Bausteine S. 401 ff.

53) [S. 318.] Einen Speer giebt dem Heros irrthümlicher Weise Visconti in den Monumenti scelti Borghesiani tav. 1; man braucht nur diese Zeichnung anzusehn, um sich zu überzeugen, daß die Waffe durchaus nur ein Schwert sein kann, und daß der Held zu einem Streiche, nicht zu einem Stoße ausholt.

54) [S. 319.] Sehr verständig urteilt über diese Punkte Friederichs a. a. O., dem ich nur nicht beistimmen kann, wenn er sagt, es sei „ein Krieger oder richtiger Fechter vorgestellt", denn was das nach griechischen Vorstellungen für eine Sorte Menschen gewesen wäre ist nicht wohl abzusehn, und an einen römischen Gladiator hat natürlich auch Friederichs nicht gedacht.

55) [S. 322.] Jean Galbert Salvage, L'anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812, Fol.

56) [S. 323.] Die wichtigste Litteratur über die Aphrodite von Melos ist diese: Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Melos en 1820, Paris 1821, 4.; Clarac unter gleichem Titel, ebend. 4., Mus. d. sculpt. Text vol. IV. p. 79 sqq.; Musée Français, vol. IV.; Millingen, Ancient uned. Monuments, vol. II, p. 7.; O. Müller in den Göttinger gelehrten Anzz. 1823, S. 1321 ff., 1826, S. 1646; Gerhard im Text zu s. Alten Bildwerken S. 166. Anm. 3.; Welcker, Alte Denkmäler I, S. 437 ff.; Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst II. S. 143, Friederichs, Bausteine S. 331 ff. Von diesen Gelehrten gruppirte de Quincy sie mit Ares, Clarac nahm in seiner älteren Schrift an, die Göttin habe den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, während er sich in dem Text zum Mus. d. sculpt. a. a. O., wenn auch nicht unbedingt, an Millingen anschloß, dem auch O. Müller, Welcker u. Andere, sowie

bedingtermaßen auch Friederichs zustimmen, und der ihr den Schild des Ares in die Hände gab. Wieseler endlich meint, sie könnte mit der Linken wohl „eine Lanze, welche etwa aufgestützt wurde, oder ein Schwert, einen Helm, wenn dieser nicht unter dem linken Fuße war", gehalten haben, schweigt aber ganz über das Attribut der Rechten.

57) [S. 323.] So von Clarac in seiner ersten Schrift p. 36, während er im Mus. d. sculpt. a. a. O. viel unsicherer von der Sache spricht; neuestens Longpérier bei Friederichs a. a. O. S. 334.

58) [S. 324.] Vgl. Welcker a. a. O. S. 440 f.

59) [S. 324.] So sagt Clarac in seiner Schrift von 1821: „dans la main droite la déesse tenait peut-être une bandelette, quelque attribut ou son ceste divin et irrésistable", was natürlich ganz unmöglich ist.

60) [S. 325.] Dies geht aus Apollon. Rhod. Argon. I. 742 ff. hervor, wo unter den Stickereien auf der Chlamys des Iason eine sich im Schilde des Ares spiegelnde Aphrodite beschrieben wird.

61) [S. 325.] Die sehr oft wiederholte Angabe, es haben sich auf der Basis rechts neben (vor) der Göttin die Spuren von Füßen eines Eros befunden, welcher jetzt in Neapel in Stucco ergänzt ist, so wie es Millingen, Anc. uned. Mon. II. pl. 5, Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 10 oder Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 598. Nr. 1310 zeigen, ist falsch, richtig einzig und allein, was auch Friederichs, Bausteine S. 335 angiebt, daß der untere wulstartige Theil der Basis (bis in die Mitte der Hohlkehle) sich noch so weit nach rechts erstreckt, daß jedenfalls noch eine zweite Figur neben der Aphrodite gestanden haben muß; die obere Fläche dieser rechten Hälfte der Basis ist mit dem ganzen Eros modern.

62) [S. 325.] Siehe Welcker a. a. O. S. 443, Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861. S. 123, Friederichs a. a. O. S. 332.

63) [S. 325.] Siehe Wieseler a. a. O., Friederichs a. a. O.

64) [S. 326.] Die drei bekanntestsen statuarischen Exemplare dieser Composition, welche auch bei Clarac in seiner Schrift von 1821 (s. Anm. 56) zusammengestellt sind, sind diese: 1.) in Florenz, jetzt nicht im Museum, sondern im Poggio Imperiale, ein sehr spätes und schlechtes, überdies im hohen Grade zusammengeflicktes Machwerk, von dem die landläufigen gefälligen Zeichnungen (auch Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 290) kaum eine ungefähr richtige Vorstellung geben können. 2.) im capitolinischen Museum (Salone Nr. 11, Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 634. Nr. 1428), die Köpfe sind Porträts (Hadrian u. Sabina?), die weibl. Figur ist außer mit dem um den Unterkörper gelegten Himation mit einem dünnen Chiton bekleidet. 3.) im Louvre (Nr. 272, Clarac, M. d. sc. 326, 1331), auch hier die Köpfe Porträts, die Bekleidung der weibl. Figur die vollere und im Umwurf des Himation abweichend. Aber dazu kommen mehre andere Exemplare, nämlich: 4.) im Museo Chiaramonti des Vatican jetzt Nr. 627 (Beschreib. Roms Nr. 625) wieder mit Porträtköpfen und doppeltem Gewande der weibl. Figur, auch stark restaurirt. 5.) im Casino der Villa Borghese (6. Camera auf dem großen Porphyrtische, ohne Nr., unedirt); der Kopf der männl. Figur ist sicheres Porträt, die weibl. Figur ist oberwärts nackt, ihr Himation aber etwas anders umgelegt als in dem gewöhnlichen Typus. — Ferner darf man, auch abgesehn von der capuaner Statue (Anm. 61), die freilich sehr füglich auch mit einer männlichen Figur gruppirt gewesen sein könnte, noch einige Einzelstatuen hierher rechnen, bei denen die Arme und die Basen modern sind, neben denen also füglich ein Ares gestanden haben kann, während es unerweislich ist, daß sie zum Alleinstehn bestimmt gewesen seien, nämlich: 6.) in der Villa Albani (runde Vorhalle des Caféhauses, Clarac, M. d. sc. 602, 1332 a) mit nacktem Oberkörper, jetzt zu einer sich salbenden Aphrodite ergänzt. 7.) daselbst (Casino, Seitengallerie rechts, 5. Nische) jetzt an Ort und Stelle „Musa" genannt und mit der Kithara in beiden Händen ergänzt, bei Clarac, M. d. sc, 481. 959 b. gar als „Apollon" abgebildet, während der Busen entschieden weiblich ist und man nur die von Clarac im Ganzen richtig angegebenen Ergänzungen abzuziehn braucht, um sich zu überzeugen, daß es sich um Nichts handelt als um ein Exemplar der in Frage stehenden Aphrodite mit doppeltem Gewande (wie Nr. 2—4). Der Kopf ist antik aber sicher fremd. Endlich darf man auch die herrliche Nike von Bescia (Mus. Besciano tav. 23—40, Clar. M. d. sc. 634 c, 1445 c.) um so mehr als analoge Composition in diese Reihe stellen,

als das neben ihr vorauszusetzende Tropaeon die Stelle eines bewaffneten (wenigstens behelmten) Mannes (Ares) vertritt. — Ein Relief mit der Gruppe ist abgebildet bei R. Rochette, Mon. inéd. pl. 7. 2, ein anderes Gal. Giustin. II. 103, ein drittes befindet sich im Palaste Colonna in Rom (eingelassen in das Piedestal einer schlechten Aphroditestatue im großen Saale), es ist das Fragment eines Sarkophags; die Göttin ist oberwärts nackt. Eine florentiner Gemme und eine Münze (zu Ehren der jüngeren Faustina geprägt) mit derselben Gruppe siehe in den Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 291 u. 291a. Vergl. Handb. d Archaeol. §. 373. Anm. 2.

65) [S. 326.] Die hauptsächlichen Gegner der von Quatremère de Quincy aufgestellten Restauration sind: Clarac in seiner Schrift von 1821 (s. Anm. 56) p. 84 sqq., Welcker, Alte Denkm. I. S. 439 f., mit dem sich Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861 S 122 in allen wesentlichen Punkten einverstanden erklärt. Gerhard im Text zu s. Alten Bildwerken S. 166. Anm. 3. — Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. beschuldigt mich, in der ersten Auflage dieses Buches bei der, immer nur bedingten, ja sehr bedingten, Vertheidigung von de Quincys Ansicht auf die Gegenbemerkungen der genannten Männer nicht die gehörige Rücksicht genommen zu haben. Der Vorwurf ist gänzlich ungerechtfertigt; ich hatte nur darauf verzichtet, jede einzelne dieser Gegenbemerkungen, von deren manchen ich sagte, sie seien nicht stichhaltig, zu besprechen und zu widerlegen. Wenn ich jetzt hier von dem Versäumten Einiges nachhole, so geschieht das nicht jenes Tadels, sondern der Sache wegen, für deren nähere Begründung eine Beleuchtung des Gewichts der gegen de Quincys Gedanken erhobenen Einwendungen von Bedeutung ist. Claracs Gründe also, um mit diesen als den am ausführlichsten dargelegten zu beginnen, gehören in drei Kategorien. Davon betrifft die eine das angeblich zugehörige Fragment des Armes und die Hand mit dem Apfel (p. 35—37). Wenn freilich die Zugehörigkeit dieser Stücke erwiesen wäre, dann wäre nicht allein die Gruppirung widerlegt, sondern dann wüßten wir in der Hauptsache was wir gern wissen möchten. Nun behauptet freilich Clarac in jener seiner ersten Schrift sehr kategorisch diese Zugehörigkeit, aber im Musée des sculpt. IV. p. 81 spricht er über diesen Punkt selbst sehr zweifelnd und ist ganz geneigt sich Millingens Restauration anzuschließen, während Andere, z. B. Welcker a. a. O. S. 440, Gerhard a. a O. (vgl. S. 161), auch Wieseler selbst (der die Clarac'sche Ergänzung mit dem Apfel „unbedingt zurückzuweisen“ nennt), viel weiter gehn und die Nichtzugehörigkeit des Armes und der Hand bestimmt behaupten. Diese ganze erste Kategorie der Clarac'schen Gründe, fein entwickelt wie sie an sich sein mögen, kann man danach doch wohl kaum sehr schwerwiegend nennen. Zweitens meinte Clarac (p. 39 f.), Ares sei in der griechischen Kunst überhaupt selten dargestellt worden, von einer Gruppe, wie die angenommene, sei aus griechischer Zeit kein Zeugniß vorhanden, dagegen (p. 40) sei die Verbindung von Mars und Venus römisch. Daß wir für die Gruppe kein griechisches Zeugniß haben, ist richtig; aber für wie Manches unter den erhaltenen Monumenten fehlt uns ein solches! Was aber die Behauptung anlangt, die Verbindung der beiden Gottheiten sei römisch, nicht griechisch, so hat diese Behauptung allerdings Welcker a. a. O. S. 439, wiederholt, im Übrigen ohne neue Gründe erklärend, Clarac habe deutlich gemacht, daß die Aphrodite von Melos nicht bestimmt gewesen sein könne, neben Ares zu stehn, allein was die Behauptung des Ungriechischen anlangt, so hat dieser nicht allein Gerhard a. a. O. Anm. 7 widersprochen, sondern auch Welcker selbst hat in s. Griechischen Götterlehre die Sache gar anders beleuchtet I. S. 420 und 669, besonders aber II. S. 707 f., wo man u. A. die bemerkenswerthen Worte liest: „in Bildwerken ist Nichts häufiger als dieses Paar. Die schönsten Beispiele sind die bekannte Gruppe auf Münzen von Korinth(?), womit die Venus von Milo und die von Capua zu vergleichen sind.“ Eine Reihe echt, sogar altgriechischer Beispiele führt Welcker an, es giebt ihrer noch mehr. Wie schwer wiegt also dies zweite Clarac'sche und einzige Welcker'sche Argument gegen die Gruppirung? Drittens meint Clarac (p. 38 f.), auch die capuaner Statue sei nicht gruppirt gewesen. Nun, daß sie mit Ares gruppirt gewesen sei, kann man nicht behaupten, aber daß sie nicht allein gestanden hat, das ist unwiderlegliche Thatsache. Auf die von Clarac (p. 34) an die Spitze seiner Argumentation gestellte Bemerkung, die von Quatremère de Quincy verglichenen Gruppen zeigen bei der weiblichen Figur nicht ganz gleiche Bewegungen, ist im Texte Rücksicht genommen; das ist

ein Einwand von Gewicht, was ich nie verkannt habe. Und so bleibt nur noch der von Clarac (p. 35) frageweise ausgesprochene Zweifel übrig, ob nicht, wenn ein Ares neben der Aphrodite gestanden hätte, zwischen beiden Figuren irgendwo (abgesehn von den Armen) Berührungspunkte hätten sein müssen. Auch das ist nicht ganz ohne Gewicht, aber ein entscheidendes wird ihm schwerlich irgend Jemand einräumen wollen. Wenn aber Clarac noch (p. 37) fragt: wie es denn zugegangen, daß der Ares spurlos verschwunden sei? so kann man um so getroster auf eine solche Frage die Antwort verweigern, je eifriger grade Clarac die Ansicht vertheidigt, die Aphrodite sei nicht für Melos gemacht, sondern dahin verschleppt und daselbst auf barbarische Weise restaurirt worden. Was Welcker in s. Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. S. 60 schreibt: „im Jahre 1836 wurde gemeldet, daß in Milo in demselben Bezirk, in dem die Venus ausgegraben wurde, später ein Mars gefunden und nach Rom gebracht worden sei" ist wohl unbestätigt geblieben; wenn aber W. hinzufügt: „ist dies begründet, so wird vielleicht die vermuthete Gruppirung der Venus von Milo sich noch äußerlich bestätigen" so mag das zeigen, wie wenig derselbe eine solche Gruppirung für in sich unmöglich gehalten hat.

66) [S. 326.] Vergl. auch die übrigens sehr verfehlte Abbildung in Lübkes Geschichte der Plastik S. 163.

67) [S. 327.] Eine in den Bewegungsmotiven und in der Gewandung wenigstens verwandte Statue im Louvre, Clarac pl. 341. Nr. 1362 hat nach den jetzigen Ergänzungen neben sich einen Pfeiler, über dem ihr Gewand liegt und auf dem ein Eros sitzt; dergleichen kann man für die melische Statue allerdings kaum annehmen, aber auch diese Statue und nicht minder eine im Motiv verwandte dresdener (s. Hettners Verzeichniß Nr. 286), welche, als Terpsichore verwendet, die Reste eines auch bei der pariser Statue in Resten echten Pfeilers neben sich hat, zeigt, daß man in dieser Composition links neben der Statue noch Etwas sehn wollte.

68) [S. 330.] Millingen a. a. O. p. 8, Welcker a. a. O. S. 442.

69) [S. 332.] Die Litteratur über die sogenannte Apotheose Homers von Archelaos habe ich in meinen kunstarch. Vorll. S. 214 verzeichnet; hinzuzufügen ist neuestens eine Dissertation von A. Kortegarn, de tabula Archelai, Bonn 1862.

70) [S. 336.] Über die Formgebung und die Technik in dem Reliefe des Archelaos urteilt, um von E. Brauns phrasenhaften Declamationen ganz zu schweigen, von Neueren auch Brunn, Künstlergesch. I, S. 590 f. durchaus verschieden; nach sehr genauem Studium des Originals im britischen Museum, dessen Autopsie Brunn abging, kann ich jedoch demjenigen, was er in technischer und formeller Hinsicht über das Kunstwerk sagt, fast in keinem Punkte beistimmen.

71) [S. 337.] Die richtige Ansicht über die Kentauren des Aristeas und Papias stellt Wieseler auf in den von ihm fortgesetzten Denkmälern der Alten Kunst von O. Müller zu Nr. 597 und 598; die abweichende Auffassung dieser Compositionen bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 593, beruht auf dem thatsächlichen Irrthum, als habe der jüngere Kentaur nicht ebenfalls einen Eros getragen. Auch mit Friederichs', Bausteine S. 351 Auffassung, der jüngere Kentaur eile triumphirend heran, sich an der Noth seines Gefährten weidend, ohne freilich zu ahnen, daß ihn ebenfalls schon ein solcher kleiner Peiniger reite, kann ich mich nicht einverstanden erklären.

72) [S. 338.] Auf die Ähnlichkeit des älteren Kentauren mit dem Laokoon macht schon Visconti aufmerksam Mus. Pio-Clem. II, 39, Opere varie IV, 120, 147, und es verweist auf dieselbe noch Welcker, Alte Denkmäler I, S. 344, als auf ein Beispiel, wie man in Rom ältere Kunstwerke nachahmte. Bursian, welcher in der Allg. Encyclop I. Bd. 82. S. 500 diese Ähnlichkeit wieder betont, schreibt in der Note 76: „Die Ähnlichkeit wird von Overbeck sehr mit Unrecht als eine ziemlich oberflächliche bezeichnet; seine eigene Behauptung, daß der ältere Kentaur vielmehr eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen getreue Copie eines Kentauren von einer Metope des Parthenon sei, ist völlig unbegründet." Es ist nicht der Mühe werth, dergleichen Behauptungen auch nur mit einem Worte zu widerlegen.

73) [S. 339.] S. Bursian a. a. O. S. 501 und Friederichs a. a. O. S. 352.

73) lies 73a. [S. 340.] Über Pasiteles und seine Schule ist die neueste Arbeit von Kekulé in dem Aufsatz: Statua Pompeiana di Apolline in den Ann. d. Inst. v. 1865. p. 56 sqq., woselbst ältere Litteratur verzeichnet ist. Vgl. noch m. Schriftquellen Nr. 2167, 2202, 2207 und 2262—2267.

74) [S. 341.] So von Brunn, Künstlergeschichte I. S. 596 f. und noch Kekulé a. a. O. widerspricht dem wenigstens nicht. Conze aber in s. Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 29 sucht in ihr den Doryphoros des Polyklet.

75) [S. 341.] Vergl. besonders Friederichs, Bausteine S. 112, der nach R. Rochettes (s. Anm. 76) Vorgange den richtigen Namen: Orestes ohne Umschweife ausgesprochen hat.

76) [S. 341.] Siehe R. Rochette, Mon. inéd. pl. 33. 2. und Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861. Taf. IV. 1 u. 2. u. vgl. Jahn das. S. 103 ff.

77) [S. 341.] S. Stephani in Köhlers Ges. Schriften III. p. 316, wieder im Compte rendu de la comm. archéol. de St. Pétersb. 1860 p. 26.

78) [S. 341.] Dies nehmen auch Jahn a. a. O. S. 109 u. 111. und Friedrichs a. a. O. an, und es beweisen für einfache Copie eines und desselben Originals nicht am wenigsten die fast genau übereinstimmenden Maße, welche nach Conzes Messungen bei Jahn auf dem Beiblatt A. mitgetheilt sind.

79) [S. 343.] Vgl. Brunn a. a. O., der richtig von zwei Wiederholungen redet, während Conze bei Jahn a. a. O. S. 110 f. und Kekulé a. a. S. 62 nur eine verzeichnen. Sie stehn beide in dem s. g. Bigliardo dem Eingange gegenüber, die eine (rechts) mit echtem Kopfe, die andere mit einem fremden; bei jener sind beide Arme und beide Beine, das rechte fast ganz, das linke vom Knie an ergänzt, bei dieser sind ebenfalls beide Arme und Beine mit der Basis und dem stützenden Palmstamme modern. Beide sind im Nackten weniger detaillirt, auch ist die Bildung der Schultern, der Schlüsselbeine und des Halses weniger auffallend als bei der Figur des Stephanos und beide Körper sind etwas fleischiger als bei dieser; die eine (rechts) ist eher vorzüglicher denn die Statue des Stephanos als das Gegentheil.

80) [S. 343.] Siehe Kekulé a. a. O.

81) [S. 343.] Siehe Kekulé a. a. O. S. 67.

82) [S. 343.] Museo di Mantova I. tav. 5 u. 6, Clarac pl. 482b. Nr. 933a. Vgl. Kekulé a. a. O. S. 68 und Friederichs, Bausteine S. 108 ff. Auf die Discussion der Frage, ob der mantuaner oder der pompejaner Apollon die ursprünglichere Composition darbieten, kann hier nicht eingegangen werden. Ein im Texte durch Druckversehn übergangenes Exemplar dieser Reihe ist im Museo Chiaramonti Nr. 242, Beschreibung Roms Nr. 240. Der Apollonkopf ist aufgesetzt, die auf die Schultern hangenden Taenienenden sind modern wie der Hals, die Arme mit der Kithara, die Beine stark geflickt; der Körper aber entspricht ganz und noch mehr als bei dem pompejaner und mantuaner Apollon dem Orestes des Stephanos.

83) [S. 343.] Vergl. Bursian, Allg. Encyclopaedie Sect. I. Bd. 82. S. 497. Anm. 55.

84) [S. 344.] S. Kekulé a. a. O. S. 64.

85) [S. 344.] Kekulé a. a. O. S. 70. Note 1, der sich gegen die im Bull. d. Inst. v. 1857. p. 51 ausgesprochene entgegengesetzte Ansicht Hübners mit Recht bestimmt erklärt.

86) [S. 344.] Museo Pio-Clementino III. tav. 27, Clarac pl. 864. Nr. 2199. Vgl. Jahn a. a. O. S. 107, Kekulé a. a. O. S. 66 und Friederichs, Bausteine S. 110 f., dem ich darin vollkommen beistimme, daß diese Statue eine einfache Copie eines Werkes des alten Stils sei, was aber die ihr von Kekulé angewiesene Stelle im Bereiche der Schule des Pasiteles um so weniger ausschließt, je mehr auch Friederichs, mit dem ich wiederum ganz einverstanden bin, den Orestes des Stephanos ebenfalls für eine Copie erklärt.

87) [S. 344.] Ohne Zweifel werden sich noch mehre im Charakter mit den im Texte angegebenen übereinstimmende Werke auffinden lassen, welche man der Schule des Pasiteles zuweisen kann, aber man soll im Aufsuchen weiterer Analogien nicht zu weit gehn. So ist es entschieden vom Übel, wenn Kekulé a. a. O. S. 66 den s. g. Germanicus des Kleomenes mit in diese Reihe zieht, in die er ganz gewiß nicht gehört, um so weniger als wir seinen Meister als Mitglied einer andern Schule, der neuattischen, kennen. Auch der in der Composition mit dem Germanicus übereinstimmende Hermes in der Villa Ludovisi (s. oben S. 305),

Kekulé a. a. O. S. 65 gehört schwerlich in die pasitelische Schule. — Über mehre Wiederholungen der Elektra der neapolitaner Gruppe als Einzelfigur, welche hier nicht in gleichem Maße unmittelbar in Frage kommen, wie die Wiederholungen des Orestesmotivs vgl. Jahn a. a. O. S. 119 ff.

88) [S. 345.] Vgl. Jahn a. a. O. S. 116 f.

89) [S. 345.] Vergl. O. Jahn in der Archaeol. Zeitung von 1854. Nr. 66. S. 235 ff.

90) [S. 345.] Ausgesprochenermaßen kehrt nur Friederichs, Bausteine S. 427 f. zu der Erklärung Orest und Elektra zurück, doch haben die Gründe, mit denen er dieselbe neuerlich zu stützen sucht, wenig Überzeugendes.

91) [S. 346.] Welcker im N. Rhein. Mus. 9, S. 275 ff.

92) [S. 348.] Vergl. O. Jahn a. a. O. S. 236.

93) [S. 348.] Von Friederichs, Bausteine S. 438.

94) [S. 348.] Abgebildet unter dem Namen Héroine grecque bei Clarac pl. 836. Nr. 2096 a.

95) [S. 349.] Von Brunn bei Kekulé a. a. O. S. 71, vgl. für den Jünglig S. 70.

96) [S. 349.] Siehe Hettners Verzeichniß der k. Antikensammlung in Dresden Nr. 259 u. 260. und vergl. Augusteum Taf. 19—24.

97) [S. 349.] Von Kekulé a. a. O. S. 61 f.

98) [S. 349.] Siehe Kekulé a. a. O. S. 70. u. vgl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 599 f.

99) [S. 349.] Über Arkesilaos vergl. m. Schriftquellen Nr. 2268—2270.

100) [S. 350.] Die Münze der Sabina mit der Darstellung der Venus Genetrix ist u. a. abgeb. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst II. Nr. 266.

101) [S. 350.] Über statuarische Nachbildungen der Venus Genetrix vgl. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861. S. 114.

102) [S. 350.] Vielfach in älterer Zeit und noch neuestens von Kekulé, Ann. d. Inst. 1865. p. 63 ist diese Art der Gewandbehandlung aus der Anwendung feuchter Gewänder beim Modell abgeleitet worden. Es ist nicht zu läugnen, daß feuchte Gewänder solche oder ähnliche Effecte hervorbringen wie die hier in Rede stehenden sind, dennoch dürfte es zweifelhaft sein, ob man wirklich jemals feuchte Gewänder bei den Modellen angewendet habe, die ja im Leben nie vorgekommen sein können und folglich ein ganz unkünstlerisches und unwahres Effectmittel gewesen sein würden. Ungleich richtiger scheint mir Jahn a. a. O. auf die koischen Gewänder als Vorbild hinzuweisen, die im Leben getragen wurden; und in der That lassen sich aus ganz feinen Stoffen, wie auch wir sie noch besitzen, nur nicht aus wollenen, sondern aus leinenen und seidenen, ganz entsprechende Gewandmotive herstellen.

103) [S. 351.] Über die Erotopaegnien der alten Kunst vgl. O. Müllers Handbuch §. 391, Anmerk. 4.

104) [S. 352.] Über Zenodoros vergl. meine Schriftquellen Nr. 2273—2276.

105) [S. 352.] Nach Urlichs, Chrestom. Plin. p. 314 u. v. Jan. in s. Ausg. des Plinius wäre HS. $\overline{\text{CCCC}}$ statt des CCCC der Handschriften zu lesen, was nach unserem Gelde 2,300,000 Thaler geben würde; nicht eben wahrscheinlich.

106) [S. 353.] Vgl. meine Schriftquellen Note zu Nr. 511 und Nr. 2167, 2185 u. 2186.

107) [S. 353.] Abgeb. in den Marbles of the British Museum Vol. II, pl. 43. Drei weitere im Wesentlichen übereinstimmende Exemplare ohne Künstlerinschrift stehn noch in der dresdener Antikensammlung (Hettners Verzeichniß Nr. 192, 210, 211.) von wo auch die londoner Exemplare, eingetauscht gegen die Abgüsse der Elgin Marbles, stammen.

108) [S. 354.] Über Menophantos vergl. meine Schriftquellen Nr. 2301, seine Venus ist abgeb. u. a. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst II, Nr. 275.

109) [S. 354.] Vgl. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1860. S. 52. f.

110] [S. 355.] Vergl. Plin. XXXVI. 14, Müller, Handb. §. 174, 1, 309, 1.

111) [S. 355.] Vergl. Feuerbach, Der vaticanische Apollon, 2. Aufl., S. 363 ff.

112) [S. 357.] Ein interessantes Beispiel haben Benndorf und Schöne in ihrem Katalog des lateranischen Museums S. 91 durch tabellarische Vergleichung der Maße von 9 Exemplaren des s. g. praxitelischen ruhenden Satyrn (s. oben S. 41) gegeben, während sie a. a. O. S. 350 f. eine Reihe von Beispielen zusammengestellt haben, bei denen die Copierpunkte stehn geblieben sind.

113) [S. 360.] Vergl. mein „Pompeji“ 2. Aufl. 1. S. 290 und 295.

114) [S. 360.] Vgl. beispielsweise für Pompeji mein genanntes Buch II. S. 156 ff.

115) [S. 361.] Vergl. Müllers Handbub. §. 406, 2.

116) [S. 362.] Vergl. Müller a. a. O. 3—5.

117) [S. 362.] Vergl. Müllers Handb. §. 158, 5.

118) [S. 362.] Vergl. meine Schriftquellen Nr. 2272 mit der Anmerkung. Bei unbefangener Prüfung dieser Stelle des Plinius wird man sich gewiß überzeugen, daß Decius dort verglichen mit Chares getadelt, nicht aber gelobt werden soll, und daß daher die Worte conparatione in tantum victus ut artificum minume probabilis videatur keineswegs mit Thiersch (Epochen S. 297, Note 11) und Sillig (im Catal. artificum v. Decius) in minume improbabilis zu ändern seien. Die admiratio, welche den beiden Kolossalköpfen des Chares und des Decius gezollt wird, bezieht sich auf die Größe derselben, an Kunstwerth aber, fügt Plinius hinzu, läßt sich die Arbeit des Decius mit der des Chares nicht entfernt vergleichen.

119) [S. 363.] Vergl. Brunns Künstlergeschichte I. S. 602.

120) [S. 363.] Siehe Benndorf u. Schöne: die ant. Bildwerke des lateran. Museums S. 130 f., woselbst auch fernere Litteratur angeführt ist.

121) [S. 363.] Vergl. O. Jahn in den Berichten der königl. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften von 1851, S. 119 ff.

122) [S. 367.] Vergl. Müllers Handb. §. 199, 204, 205 u. 421, Roß, Archaeol. Aufsätze, 2. Sammlg. S. 366 ff. und siehe den Abschnitt: „zur Geschichte der Porträtbildnerei in Rom“ in meinen Schriftquellen S. 452 ff. und neuestens besonders Detlefsen, de arte Romanorum antiquissima, part. 2. Glückstadt 1869.

123) [S. 369.] Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß an diesem Kunstwerke nur der Adler und der Waffenhaufen, auf welchem dieser sitzt, echt antik sind, der jetzt aufgesetzte Kopf ist modern und kann nur deshalb in dieser Reihe mitgetheilt werden, weil er eine genaue Copie nach dem ebenfalls noch vorhandenen Original zu sein scheint. Vgl. E. Hübner, die antiken Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 120 in der Anmerkung

124) [S. 370.] Siehe Mon. dell' Inst. VI. VII. tav. 84. Ann. XXXV. p. 432 sqq. und vergl. Jahn, Populäre Aufsätze S. 285 ff.

125) [S. 371.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto Vol. III, pl. 11.

126) [S. 371.] Siehe z. B. Müllers Denkmäler d. a. Kunst I, Nr. 365.

127) [S. 371.] Vergl. Müllers Handb. §. 433 (434) 2.

128) [S. 371.] Abgeb. in den Antichità di Ercolano VI, 66.

129) [S. 371.] Eine Reihe von Schaumünzen mit Statuen auf Viergespannen als Bekrönung von Triumphbögen siehe in Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab. 52.

130) [S. 371.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto V. 5, in Müllers Handb. §. 205, 2, ist die Statue noch unter dem irrigen Namen des Caracalla aufgeführt.

131) [S. 372.] Vergl. oben S. 19.

132) [S. 373.] K. Levezow: Über den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums, Berlin 1808. 4.

133) [S. 373.] Am meisten wirklich künstlerischen Geist würde die bekannte Statue im Capitol (bei Levezow Taf. 3) offenbaren, wenn man ihre Haltung so erklären dürfte, wie dies Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl. Nr. 51, thut, nämlich, Antinous sei dargestellt, starr auf die Wellen blickend, welche ihn aufnehmen sollen; allein diese geistvolle und feingefühlte Erklärung Welckers ist zweifelhaft, siehe Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 2. Aufl. II. S. 399 und selbst die Benennung der Statue als Antinous nicht unanfechtbar, siehe Archaeol. Zeitung 1857, Anzeiger Nr. 108, S. 116*.

134) [S. 373.] Im Katalog des bonner Gypsmus. 2. Aufl. Nr. 143.

135) [S. 374.] Einen wichtigen Beitrag zu einer vielleicht künftig einmal aufzustellenden, chronologisch geordneten Reihenfolge von ornamentalen Reliefen idealen Gegenstandes hat neuerdings S t a r k in einer heidelberger Festschrift u. d. Titel: Gigantomachie auf ant. Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom, Heidelb. 1869. 4. geliefert, in welcher er mit hoher Wahrscheinlichkeit das schöne Fragment einer Gigantomachie im Cortile des

Belvedere im Vatican (Müller-Wieseler Denk. d. a. Kunst II. Nr. 848) von dem ein zweites kleines Bruchstück im lateranischen Museum (Benndorf u. Schöne, Katal. Nr. 450) ist, als Rest des Frieses von dem unter Augustus erbauten Tempel des Juppiter Tonans erweist. Ein anderes Glied dieser Reihe bilden die Reliefe vom Forum Domitians, welche, noch heutzutage an Ort und Stelle befindlich, immer größerer Zerstörung entgegengehn, dennoch nur in Bartoli et Bellori: Admiranda Romanae magnitudinis 16. 35—46 (63—70), danach zwei Platten z. B. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 346 publicirt sind.

136) [S. 378.] Müller, Handb. §. 149, 3. 193, 6. Stark, Archaeol. Studien S. 38; vergl. aber Plin. N. H. XXXIV. 21. u. 27.

137) [S. 382.] Vergl. Wickelmanns Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 21.

138) [S. 382.] Benndorf u. Schöne, Katal. des lateran. Museums S. 8. Nr. 13. Abgeb. im Museo Chiaramonti II, pl. 21 u. 22. Ein anderes Relieffragment aus trajanischer Zeit, eine Procession mit Lictoren darstellend, welches angeblich auf dem Trajansforum gefunden sein soll und ebenfalls im lateran. Museum ist, s. bei Benndorf u. Schöne a. a. O. S. 13. Nr. 20.



SIEBENTES BUCH.

ANHANG.

DER VERFALL DER ANTIKEN PLASTIK.



Die Schilderung des Verfalls und des Unterganges einer großen Entwickelung, welche er durch die verschiedenen Stadien ihres Werdens und Wachsens begleitet hat, wird für den Geschichtschreiber fast unter allen Umständen eine unerfreuliche und nicht selten auch eine undankbare Aufgabe sein, unerfreulich nicht allein deshalb, weil es sich um den Verlust dessen handelt, was unsere Liebe, Bewunderung und Begeisterung erregt hat, sondern auch deshalb, weil die zu betrachtenden Erscheinungen wenig oder gar keinen Reiz bieten, oder sogar widerwärtig und abstoßend sind; undankbar, weil der Schriftsteller empfindet, daß die Mehrzahl seiner Leser, welche der Darstellung des Aufblühens und der vollen Entfaltung einer großen historischen Erscheinung mit Theilnahme gefolgt sind, der Schilderung des Verfalls und des Unterganges geringes Interesse entgegenbringt. Und doch kann grade diese im höchsten Grade nicht allein fesselnd sondern auch belehrend sein, wo es sich entweder um gewaltsame Zerstörung und um einen tragischen Untergang handelt, oder wo es gilt, die tiefer liegenden Ursachen und die im Geheimen eine langsame Auflösung bewirkenden Kräfte aufzuspüren, oder endlich wo sich mit dem Untergang einer älteren Entwickelung das Aufkeimen einer bedeutungsvollen jüngeren verbindet. Von der Gunst dieser drei Bedingungen kommt nun freilich dem Geschichtschreiber des Verfalls der antiken Kunst Wenig, und speciell dem Geschichtschreiber des Verfalls und des Unterganges der antiken Plastik fast Nichts zu gute. Denn die antike Kunst erlag nicht in tragischer Weise großen Schlägen des Schicksals und gewaltsamer Zerstörung, sondern sie durchlebte ein langes, siechendes und mehr und mehr entkräftetes Greisenalter. Auch kann von tiefliegenden, verborgenen Ursachen ihres allmählichen Verfalls nicht die Rede sein, sondern diese Ursachen liegen auf der flachen Hand und sind in den Consequenzen der Thatsache, daß die griechische Kunst vom heimischen Boden losgerissen und unter ein an sich wenig kunstbegabtes und nicht im innersten Grunde kunstbedürftiges Volk verpflanzt wurde, mit voller Augenscheinlichkeit gegeben. Am ehesten könnte man noch den dritten Gesichtspunkt geltend machen, die Erhebung der christlichen Kunst auf den Trümmen der antiken; allein so wenig verkannt werden soll, daß auch die frühere christliche Kunst die Keime einer späteren großen Entwickelung in sich trug, so bestimmt muß man behaupten, daß dieselbe weder an sich gleich vom Anfang an in einer Größe und Bedeutsamkeit auftritt, welche sie fähig macht, an die Stelle der verlorenen antiken Kunst zu treten und für deren Verlust Ersatz zu leisten, noch auch als die Siegerin über ein älteres Kunstprincip bezeichnet werden darf, wie die christliche Religion als Siegerin über die untergehenden heidnischen Religionen dasteht. Das thatsächliche Verhältniß ist vielmehr dieses, daß die früheste christliche Kunst

noch von dem Erbe der antiken zehrt, und daß sich die Tradition der antiken Kunst, aber der schon tief gesunkenen, noch weit hinein in die christliche fortsetzt.

Trotz allem Gesagten aber ist eine Schilderung des Verfalls und des Unterganges doch nicht der bloßen äußerlichen Vollständigkeit wegen in die Geschichte der alten Kunst aufzunehmen, sondern vielmehr deshalb, weil auch die Geschichte des Verfalls der alten Kunst noch Thatsachen darbietet, die eben so eigenthümlich interessant wie eigenthümlich lehrreich sind, während sie zugleich für die wahrhaft staunenswerthe Lebensfähigkeit der alten Kunst ein glänzendes Zeugniß ablegen. Es möge deshalb auch dieses letzte Stück unseres geschichtlichen Weges nicht gescheut, und versucht werden vor Allem die bestimmten Thatsachen hervorzuheben.

Was zunächst die Grenzen dieser eigentlichen Verfallzeit der antiken Plastik anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einig, daß der Beginn derselben bald nach Hadrian anzusetzen sei, bei dem zum letzten Male in der alten Geschichte eine hervorragende Liebhaberei der Kunst hervortritt, die sich selbst bis zum ausübenden Dilettantismus steigerte und sich in einer äußerlich in der That großartigen Förderung des Kunstbetriebes offenbarte. „Wäre es möglich gewesen, sagt Winckelmann (Gesch. der Kunst XII, 1, 22), die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnissen noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden.“ Alles was in der Kunst durch fürstliche Gnade und Freigebigkeit, durch allseitige Theilnahme eines gebildeten Publicums, durch den ausgedehntesten Betrieb und einen vielseitigen äußerlichen Bedarf bewirkt und geschaffen werden kann, wurde damals bewirkt und geschaffen, ja selbst die letzte Erneuerung der Goldelfenbeinbildnerei gehört der Periode Hadrians an, der Kaiser selbst beschenkte Athen mit einem kolossalen chryselephantinen Bilde des Zeus Olympios in dem von Hadrian vollendeten großen Olympieion, mit einer Statue, von welcher Pausanias (s. SQ. Nr. 2331) in bezeichnender Weise sagt: sie sei an Kunst gut — wenn man die Größe in Betracht ziehe. In Korinth aber stiftete der eben dieser Zeit angehörige reiche Rhetor Herodes Atticus eine Goldelfenbeingruppe des Poseidon und der Amphritrite auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen, begleitet von dem gleichfalls goldelfenbeinernen Palaemon auf einem Delphin (s. SQ. Nr. 2318). Nichts desto weniger aber, und so groß immer die für die Kunst aufgewandten Mittel gewesen sein mögen, bleibt es Thatsache, daß was aus tieferen Quellen, aus einem innerlichen nationalen und religiösen Bedürfniß und aus genialer Selbstbestimmung fließt, der Kunst im Zeitalter Hadrians abgegangen ist, so gut wie es ihr fast durchaus seit ihrer Übersiedelung nach Rom gefehlt hatte. Die Stellung der Dienstbarkeit aber, welche die griechische Kunst in Rom von Anfang an eingenommen hatte, wurde durch Hadrians Eifer nicht beseitigt, sondern grade vollendet, denn die Steigerung, welche die Kunst durch die Liebhaberei dieses Kaisers erfuhr, war keine natürliche, sondern eine gemachte und gezwungene, die einzig und allein auf dem Anstoß von oben beruhte, und eben deshalb ermatten mußte, sobald dieser Anstoß ermattete oder aufhörte. Dies geschah nicht plötzlich, aber es geschah in nach und nach wachsendem Verhältniß. Dazu kommt aber ein Anderes. Je glänzender äußerlich der

Aufschwung der Kunst unter Hadrian gewesen war, in je größerer Zahl ihre Werke sich überall dem Blicke entgegendrängten, einen desto größeren Einfluß mußten sie auf die Production der Folgezeit ausüben. Ein solcher liegt offenkundig vor, und man kann gradezu aussprechen, daß, während die Kunst in Rom bis auf Hadrian die höchsten Leistungen der Blüthezeit als ihre Vorbilder betrachtete, diejenige der Zeit von den Antoninen abwärts an die Hervorbringungen der zunächst vergangenen Periode anknüpft, über welche sie nur in ganz einzelnen Richtungen hinausgeht Von hier also beginnt die Nachahmung der Nachahmung, die Reproduction der Reproductionen, die vollständige Unselbständigkeit der Kunst, und das ist der Anfang vom Ende. Denn es ist wohl von selbst einleuchtend, daß bei der Abhängigkeit der Kunst von mehr oder minder schon an sich unselbständigen Mustern die letzte innerliche Gewähr eines gesunden und natürlichen Schaffens hinwegfällt, und daß es von äußeren Umständen abhangt, wie lange und in welcher Stärke sich die Überlieferung einer nicht mehr verstandenen und mit Überzeugung ergriffenen Technik fortsetzt und erhält.

In Betreff der Quellen für die Geschichte des Kunstverfalls muß hervorgehoben werden, daß uns schriftliche Nachrichten fast gänzlich mangeln, und daß die wenigen Notizen, die wir aus alten Schriftstellern zusammenlesen können, von sehr untergeordneter Bedeutung sind. Wir sind deshalb fast ausschließlich auf die Kunstwerke selbst und auf unser eigenes Urteil angewiesen. Unter den Kunstwerken sind es aber wiederum fast allein die Porträts und die Reliefe von öffentlichen Denkmälern, deren Entstehungszeit sich mit Sicherheit nachweisen läßt, die man demnach als geschichtlich leitend und maßgebend betrachten kann, denn unter den Werken idealen Gegenstandes ist, abgesehn von einer gleich zu erwähnenden Classe, kaum eines durch Inschrift, Material, Fundort, technische Eigenthümlichkeit als sicher datirt zu betrachten. Es kann freilich an sich keinem Zweifel unterliegen, daß auch in der Periode des Verfalls die altbekannten Gegenstände aus dem Idealgebiete noch immer reproducirt, daß manche der Götterstatuen und allegorischen Personificationen, welche unsere Museen erfüllen, damals verfertigt worden sind; war ja doch der Bedarf an solchen Bildwerken kein wesentlich anderer geworden als in der früheren Zeit, wurden doch Decorationssculpturen für die mannichfachen öffentlichen und privaten Bauten der späteren Kaiser so gut, wenn auch vielleicht nicht in der Anzahl erfordert, wie für die Bauten der vergangenen Periode. Und in so umfassender Weise man sich auch durch Benutzung älterer Kunstwerke zu helfen wußte, wofür z. B. die Auffindung von Werken, wie der Farnesische Stier und manche andere in den Ruinen der Thermen des Caracalla, oder die Benutzung der Reliefe vom Forum und vom Triumphbogen Trajans zur Decoration des Constantinsbogens beweist, so kann doch nicht angenommen werden, daß man sich ausschließlich auf solche Versetzung älterer Monumente in die Neubauten beschränkt und auf eigene Production gänzlich verzichtet habe. Auch fehlt es unter den erhaltenen Idealbildern nicht an solchen, welche der Verfallzeit durchaus gemäß erscheinen und dem Begiffe von der Kunstfertigkeit der Periode zwischen den Antoninen und Constantin, welchen wir von den Porträtstatuen und Büsten abziehn können, entsprechen. Dennoch bleibt es mißlich, dieser Periode und namentlich bestimmten Zeitpunkten innerhalb dieser Periode dieses und jenes nicht datirte Sculpturwerk zuzuweisen und

darauf dann weitere Schlüsse zu bauen; denn der bloße Maßstab größeren und geringeren Werthes oder Unwerthes ist hier wie in allen Fällen ein unsicherer, da wir nicht im Stande sind nachzuweisen, ob eine Arbeit aus der Hand eines Pfuschers und Handwerkers, oder aus derjenigen eines Künstlers stammt, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Auch ist es Thatsache, daß, wo immer einzelne Kritiker versucht haben, bestimmte Werke idealen Gegenstandes den verschiedenen Abschnitten dieser Periode zuzuweisen, ihr Urteil ein mehr oder weniger schwankendes, und ihre Beweisführung eine unsichere gewesen ist.

Nur in Beziehung auf eine Classe von Darstellungen außerhalb des Kreises der Porträts und der Monumentalreliefe dürfen wir uns die Fähigkeit einer bestimmteren kunstgeschichtlichen Datirung zutrauen, in Beziehung nämlich auf die Darstellungen fremder, barbarischer, namentlich orientalischer Gottheiten und Cultusfiguren. Denn die Geschichte des Eindringens fremdländischer Culte in die Religion der griechisch-römischen Welt ist wenigsens in ihren Umrissen bekannt [1]).

Die am frühesten in den Kreis der griechischen Kunst eingedrungene fremdländische Cultgestalt ist der aegyptische Sarapis, der schon in der Periode Alexanders von Bryaxis als eine tiefempfundene Modification des Zeusideals gebildet wurde, wie früher (S. 67) erwähnt worden, und von dem wir eine nicht ganz unbeträchtliche Reihe zum Theil vorzüglicher, aus der ersten Periode der griechischen Kunst in Rom oder aus Hadrians Zeitalter stammender Nachbildungen besitzen. Demnächst war es der Isisdienst, der in der römischen Welt zur Aufnahme kam und zwar schon im Zeitalter der Kaiser aus dem julischen Geschlecht, obgleich er hauptsächlich erst in dieser späteren Periode zu öffentlicher Anerkennung und Geltung gelangte, namentlich durch Commodus und Caracalla, die sich zu demselben bekannten. Die frühesten sicher datirten Statuen der Isis und römisch-griechischer Isisdienerinnen stammen aus Pompeji, gehören also in die Zeit zwischen 63 und 79 n. Chr., die große Masse derselben dagegen, von der die Zusammenstellung bei Clarac (pl. 936—994) eine Vorstellung giebt, stammt ohne Zweifel aus der Zeit der eben genannten Kaiser. Trotz manchen Modificationen im Einzelnen stimmen doch diese Gestalten in allem Wesentlichen mit einander überein; äußerlich charakterisirt sie eine oberflächliche Nachahmung aegyptischer Tracht, eine steifgefaltete bis auf die Füße reichende Tunica und ein gefranztes, über der Brust geknotetes Obergewand, wozu als Attribute bald die Lotosblume, bald das Sistrum oder Ähnliches sich gesellt; für das Künstlerische ist eine durchaus manierirte und oberflächliche Nachahmung der aegyptischen Auffassungsweise der menschlichen Gestalt bezeichnend, eine affectirte Regungslosigkeit und Steifheit, die aber natürlich in diesen äußerlichen und unverstandenen Nachahmungen nur unerquicklich wirkt, und die von allen fremden Kunstelementen vielleicht am wenigsten dazu geeignet ist, die hinsiechende griechisch-römische Kunst aufzufrischen. Das gilt natürlich in gleichem, zum Theil in noch höherem Grade von etlichen anderen aegyptischen Cultgestalten, welche aus römisch-griechischen Werkstätten auf uns gekommen sind, von Darstellungen des Harpokratesknaben, der übrigens hauptsächlich in kleinen, zu Amuleten bestimmten Erzfigürchen erhalten ist, von einzelnen solchen des Anubis, des Canopus u. A., die in diesen späten Nachahmungen nur noch Scheusale sind.

Nächst den aegyptischen fanden die syrischen und einige andere orientalische Culte die früheste Aufnahme in Rom, in geringem Umfange schon unter Neros Regierung, ausgedehnter unter Septimius Severus, ohne gleichwohl auf die bildende Kunst halbwegs den Einfluß auszuüben, welchen das Aegyptische auf dieselbe ausübte. Darstellungen der syrischen Götter in griechisch-römischen Kunstwerken gehören unter unserem Denkmälervorrath immer zu den Seltenheiten, so die auf Löwen sitzende, der Magna Mater verwandt gestaltete, syrische Große Göttin, der Zeus-Belos (Baal), der phrygische Atys, der kappadokische Dolichenus und etliche Andere.

Um so zahlreicher sind dagegen die Monumente des aus assyrischen und persischen Elementen gemischten Mithrascultus, welcher namentlich seit Domitian und Commodus zu großer Bedeutung gelangte, und dessen Kunstdenkmäler aus fast allen Theilen des weiten Römerreiches wir noch nach Hunderten zählen können [2]). Die in Statuengruppen und in Reliefen wiederholte Hauptvorstellung ist die des Stieropfers, welche durchaus typisch geworden ist und in einzelnen Exemplaren für die Kunstfertigkeit dieser Zeit ein unerwartet günstiges Zeugniß ablegt, mag man auf die naturwahre und lebendige Darstellung des zu Boden geworfenen Stieres oder auf die Haltung des auf ihm knieenden und ihn erdolchenden Jünglings oder auf die zum Theil recht zarte, wenn auch verkünstelte Behandlung des Gewandes bei dem Letztern sehn. Als Vorbild der Composition im Ganzen werden wir die Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen betrachten dürfen, dergleichen wir eine geschichtlich bei dem in der Diadochenzeit lebenden Menaechmos (oben S. 169) nachweisen können, immerhin aber haben wir in den Mithrasmonumenten eine nicht ganz unbedeutende und, wie gesagt, in einigen Exemplaren wohlgelungene Modification dieser älteren Vorbilder anzuerkennen, die in Verbindung mit einigen weiterhin zu erwähnenden Porträtstatuen uns warnen muß, den Verfall der Kunst im Formellen und Technischen zu hoch hinauf zu datiren. Daß gleichwohl die Mithrasdarstellungen so wenig wie die der Isis im Stande waren, der Kunst im römischen Reiche zu einem neuen Aufschwunge zu verhelfen, versteht sich von selbst; sie brachten eine neue Form, die dann in gedankenloser Weise immer und immer wiederholt wurde, und welche auch das Schicksal aller anderen aus älterer Zeit stammenden Formen theilte, das ist Alles. Von anderen, in Hinsicht auf die Religionsgeschichte wichtigen, in Betreff der Kunst wenig bedeutenden Figuren des mithrischen Cultus kann abgesehn werden, höchstens ist noch des mit Mithras etwa gleichzeitig eingedrungenen Aeon [3]) zu gedenken, welcher auf dem Gebiete der Plastik in lebensgroßen Figuren zugleich als der Repräsentant einer in Münzen und Gemmen zahlreicher vertretenen Classe von abstrus-allegorischen und mystischen Bildungen [4]) dasteht, in denen ein überschwängliches All-Eins religiöser Mächte dargestellt werden sollte. Aeon ist eine Mischgestalt aus allerlei Formen, sein Löwenkopf soll Stärke, seine Flügel sollen die Schnelligkeit bedeuten, die ihn umwindende Schlange ist das Symbol der steten Selbsterneuerung, als Maß der Zeiten hält er einen Stab, und ein Schlüssel in seiner Hand deutet auf die Erschließung des Verborgenen, die Weintraube ist Symbol der Fruchtbarkeit, und die ihm beigegebenen Attribute des Hahns, der Zange und des Hammers beziehn sich auf Wachsamkeit und Arbeit. Betrachtet man diese Darstellung von künstlerischem Standpunkte, so wird man Feuerbachs

Wort (Gesch. d. Plastik II, 217) unterschreiben: „Das Ding ist höchst symbolisch, tiefsinnig, aber doch nichts weiter als ein Scheusal.“

Sehn wir aber von diesen Bildwerken ab und halten wir uns an diejenigen Gegenstände der plastischen Darstellung, welche uns in consequenter historischer Abfolge vorliegen, namentlich an die Porträts und an die Reliefe von öffentlichen Monumenten, so können wir an ihnen drei Hauptstufen oder Perioden des Verfalls der Kunst wahrnehmen, deren erste die Regierung der Antonine bis zum Tode des Commodus (192 n. Chr.) umfaßt, während das Ende der zweiten etwa durch die Regierung des Gallienus und die sogenannten dreißig Tyrannen (triginta tyranni, 260 n. Chr.) bezeichnet wird, und die dritte sich etwa bis zur Zeit des Theodosius oder bis zum Ende des vierten Jahrhunderts ausdehnen läßt. Einen absoluten Abschluß der antiken Kunstübung kann man freilich auch hier nicht aufstellen, aber theils gewinnt die christliche Kunst von dieser Zeit an überwiegenden Einfluß, theils fehlt den Productionen so durchaus alle und jede Bedeutung in Hinsicht auf das Künstlerische, daß sich eine Ausdehnung der antiken Kunstgeschichte in noch spätere Zeiten durch Nichts rechtfertigen lassen würde.

Während der Regierung der Antonine wirken in der bildenden Kunst die Impulse der hadrianischen Zeit nach; die Antonine schätzen und fördern die Kunst, wenngleich nicht entfernt in dem Maße wie Hadrian, und besonders die Porträtbildnerei und die historische Reliefsculptur wird noch betrieben. Auf beiden Gebieten aber sind die Zeichen der Abnahme des künstlerischen Vermögens sehr deutlich wahrzunehmen, und zwar einerseits in dem immer mehr hervortretenden platten Realismus, andererseits in der zunehmenden Verkennung der natürlichen Gesetze und Schranken der Darstellung und der Technik. In den Porträts macht sich der beginnende Verfall besonders dadurch geltend, daß an die Stelle einer freien geistigen Auffassung der Persönlichkeit, mochte diese in ihrer vollen Individualität, mochte sie idealisirt dargestellt werden, eine mehr äußerliche, zum Theil ängstliche Wiedergabe der Ähnlichkeit tritt, welche sich über Kleinigkeiten und Zufälligkeiten, wie Hautfalten und dergleichen nicht mehr zu erheben versteht, und die sich mit einer besonders in den Nebendingen peinlichen Sorgfalt der Technik verbindet. Dies zeigt sich ganz besonders in der Behandlung des Haares, und zwar am auffallendsten bei den Porträts des M. Aurelius und des Lucius Verus. Beide müssen sehr krauslockiges Haar gehabt haben, welches sie ziemlich kurz geschnitten trugen, und welches der Wirklichkeit möglichst genau entsprechend wiederzugeben die Bildhauer unendliche Mühe aufwandten; das gilt von allen Porträts dieser Kaiser, besonders aber von ein paar Büsten im Louvre (Nr. 138, 140, 145); das gesammte Haar ist hier in eine Unzahl kleiner Locken zerlegt, die einzeln mit dem Bohrer unterhöhlt sind, ohne daß auch nur irgendwo eine größere zusammenhaftende Partie sich fände. Die Absicht ist, den Eindruck des Leichten, wollartig Lockern hervorzubringen, und man glaubt wahrzunehmen, wie die Künstler alle ihre Vorgänger in virtuoser Überwindung der Schwierigkeiten der Technik und des Materials zu übertreffen wähnten, allein, abgesehn davon, daß die Virtuosität, wo sie sich auf derartige Nichtigkeiten und werthlose Spielereien wendet, einen unerfreulichen Eindruck macht, ist der Effect grade der entgegengesetzte von demjenigen, den die Künstler beabsichtigt haben; weit entfernt wie wirkliches Haar auszusehn oder den Eindruck des Weichen und Lockern

zu machen, sehn die Perücken des M. Aurelius und des L. Verus etwa aus wie gewisse Korallenarten nnd mehr als bei den meisten anderen Werken der Plastik wird man bei diesen Porträts an das starre Material und seine eigenthümliche Natur erinnert. Ähnliches gilt von den weiblichen Porträtbüsten dieser Zeit, bei denen immer größerer Fleiß auf die Darstellung der immer abgeschmackteren Haartracht verwendet wurde. Diese so gut wie die seit dieser Zeit gewöhnlich werdende Bezeichnung der Brauen und diejenige der Augensterne durch einen kreisförmigen Einschnitt in den Augapfel [5]), die in immer krausere und kleinere Fältelung übergehende Drapirung und die geleckte Eleganz in dem Beiwerk wie der Waffnung sind freilich scheinbar nur Äußerlichkeiten und Kleinigkeiten, aber sie zeigen, wenn man auf den Grund der Erscheinung geht, Beides, das Versinken der Kunst in den Realismus und die Verkennung ihrer Darstellungsmittel. Das sichere Bewußtsein ihrer Principien ist der Kunst verloren gegangen, und es paart sich in ihren Productionen auf eine seltsame Weise das gedankenlose Festhalten an der Tradition mit dem unklaren Streben nach der Durchbrechung der Schranken, welche die frühere Technik anerkannt und geheiligt hatte. Trotzdem aber müssen wir die Porträtstatuen und Porträtbüsten, welche letzteren im Verhältniß zu den ersteren immer häufiger werden, so wie auch die ikonischen Statuen über die idealisirten überwiegen, immer noch als sehr ehrenwerthe Kunstwerke und jedenfalls als die höchsten und gediegensten Leistungen dieser Zeit anerkennen, während sich der Mangel an Geist und Geschmack auf dem Gebiete der Reliefbildnerei an öffentlichen Monumenten ungleich augenscheinlicher hervordrängt.

Hierfür zeugen in unwidersprechlicher Weise die Reliefe vom marmornen Fußgestell der Granitsäule, welche von M. Aurelius und L. Verus zu Ehren des Antoninus Pius errichtet wurde, diejenigen von der Säule des M. Aurelius und diejenigen von dem zu Ehren dieses Kaisers errichteten Triumphbogen. Die Reliefe von dem Piedestal der Granitsäule des Antoninus Pius [6]), welches allein uns erhalten ist, stellen an der Vorderseite die Vergötterung des Kaisers und seiner Gemahlin, der älteren Faustina, an den Nebenseiten einen Act der Leichenfeier (die decursio funebris) dar. In dem Hauptrelief sehn wir rechts die Göttin Roma am Boden sitzend, links die Personification des Campus Martius als des Locales der Consecration, eine nackte Jünglingsgestalt, welche einen Obelisken hält. Die Mitte der Tafel nimmt der beschwingte, durch Schlange und Kugel bezeichnete Genius der Ewigkeit ein, der in schräger Richtung emporfliegt, und auf dessen Rücken, von zwei Adlern, dem officiellen Symbol der Vergötterung umschwebt, Antoninus und Faustina sitzen. Das Lob der Verständlichkeit kann man dieser Composition nicht streitig machen, und auch die technische Ausführung ist nicht ohne Sorgfalt und Geschick gemacht, aber nicht allein ist die Gewandung der Roma stark überladen und der Genius der Ewigkeit steif und ungefällig, sondern die Art, wie das apotheosirte Paar in puppenhafter Kleinheit auf seinem Rücken zwischen den großen Flügeln sitzt, nicht etwa sich haltend — wie der apotheosirte Titus in dem Relief an seinem Triumphbogen sich auf dem Adler reitend an dessen Schwingen hält — sondern in unbegreiflicher Weise thronend balancirt, ist gänzlich verfehlt. Dennoch ist diese Composition denjenigen an den Nebenseiten überlegen, denn diese sind ganz dürftig erfunden und mangelhaft ausgeführt.

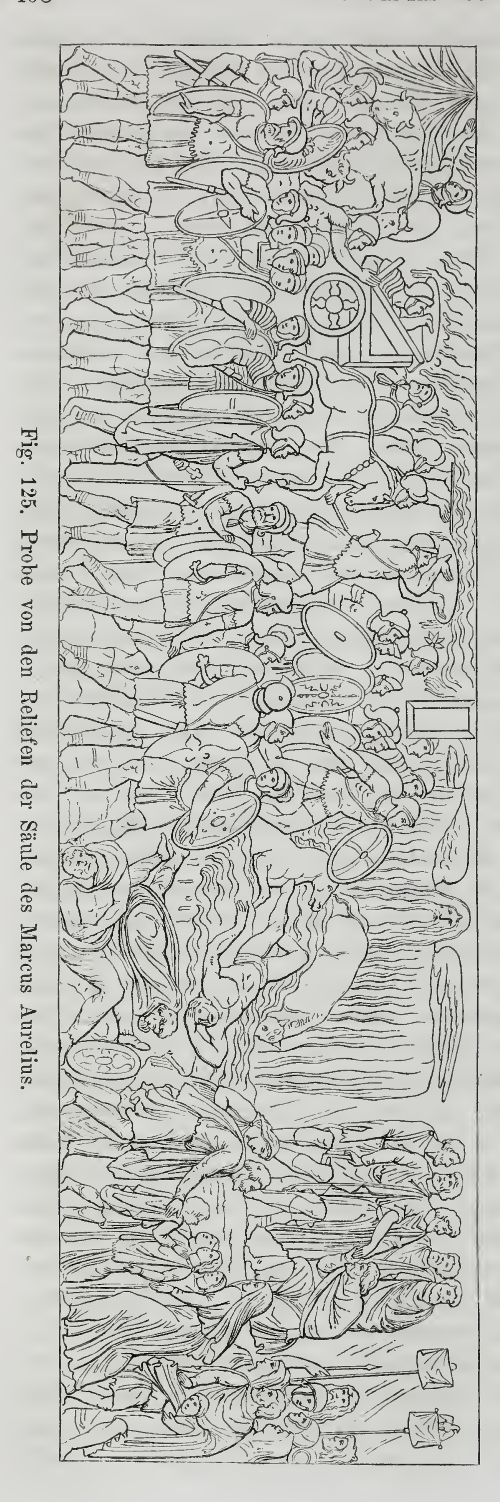


Fig. 125. Probe von den Reliefen der Säule des Marcus Aurelius.

Die Triumphalreliefe an der Säule des M. Aurelius, die Thaten des Kaisers in seinem Feldzuge gegen die Marcomannen darstellend, geben sich auf den ersten Blick als eine bloße Nachahmung der Reliefe von der Trajanssäule zu erkennen, als deren freilich weniger imposantes Seitenstück die Säule im Ganzen erscheint. Die Mittheilung eines, und zwar des interessantesten Stückes in Fig. 125 wird zum Beleg hierfür genügen, ohne daß eine Beschreibung der in Rede stehenden Reliefe im Einzelnen nöthig wäre. Wir sehn in der mitgetheilten Darstellung eine Scene, welche sich auf göttliche Hilfe im Kampfe bezieht, Juppiter Pluvius, der Gott des Regens und Ungewitters, läßt auf die Römer erquickenden Regen niederströmen, den sie in Schilden und Helmen auffangen, und von dem neugestärkt sie auf die Feinde eindringen, auf welche von dem andern Arme des Regengottes ein gewaltiges Hagelwetter herniederfährt, das Verwirrung in ihrem Heere anrichtet, so daß sie sich vor den siegenden Römern demüthigen müssen. Dies ist die poetischeste Composition des ganzen Reliefbandes; wie wenig Poesie trotzdem in ihr liegt, und mit wie geringem Geschick die dramatischen Motive ausgebeutet sind, ist einleuchtend; das Ganze ist eben so überladen wie geist- und leblos, und während sich in den Reliefen dieser Säule die realistische Chronikenmanier wiederholt, die wir an den Reliefen der Trajanssäule kennen gelernt haben, fehlt ihnen fast durchaus die Energie der Auffassung und des Ausdrucks jener Reliefe, es fehlt die Tüchtigkeit und der Ernst in der Ausführung und Formgebung, und auch nach jenen tiefer empfundenen Episoden, welche den Darstellungen der trajanischen Kriegsthaten eingestreut sind, wird man

hier vergebens suchen, während allerlei Nichtigkeiten und Nebendinge wie Heuschober, Holzstapel, Viehställe und dergleichen vielleicht mit noch etwas größerer Gewissenhaftigkeit abgebildet sind. Die meisten der dargestellten Handlungen, bei denen Massenbewegungen und weite Räume in's Kleine und Enge gezogen werden mußten, machen einen überaus kümmerlichen Eindruck und erinnern ihrem Geiste, wenn auch natürlich nicht ihrer Form nach, durchaus an die assyrischen Bilderchroniken.

Unter den jetzt im capitolinischen Museum und im Palaste der Conservatoren in Rom befindlichen Reliefen von Triumphbogen des M. Aurelius [7]) geben sich zwei als Nachahmungen von Reliefen des Trajansbogens zu erkennen. Sie stellen die Begnadigung knieender Feinde und das Dankopfer des Kaisers dar und sind beinahe in jeder einzelnen Figur in den genannten Vorbildern nachweisbar. Dazu kommen zwei andere, der Kaiser auf dem Triumphwagen und die Überreichung der Kugel der Weltherrschaft an denselben durch die Göttin Roma, beide ebenfalls auf Reminiscenzen aus trajanischer Zeit beruhend. Zwei größere Platten gelten der Apotheose der jüngeren Faustina und der Verkündigung derselben. Letztere ist den Adlocationsreliefen nachgebildet, Erstere dagegen ist eine ungefähre, wenngleich modificirte Nachbildung der oben besprochenen Apotheose des Antoninus und der älteren Faustina. Die Kaiserin wird auch hier von einem geflügelten, diesmal weiblichen und eine große Fackel haltenden Genius emporgetragen und zwar vom flammenden Scheiterhaufen hinweg, neben dem eine localbezeichnende Jünglingsfigur am Boden sitzt und dem gegenüber der Kaiser thronend dargestellt ist. Bei im Übrigen ungefähr gleichem Kunstwerthe zeichnet sich diese Composition vor der vorbildlichen durch eine würdigere und naturgemäßere Stellung der auf dem Rücken des Genius sitzenden Kaiserin aus.

Obgleich nun diese Reliefe schon an und für sich als datirte Monumente ihre kunstgeschichtliche Wichtigkeit haben, so gewinnen sie eine erhöhte Bedeutung noch durch dem Umstand, daß sie uns den Maßstab zur Beurteilung des Kunstvermögens dieser Zeit in der Reliefbildnerei überhaupt darbieten. Denn, wenngleich Winckelmann bei Gelegenheit ihrer Besprechung [8]) mit Recht bemerkt, daß zur Ausführung öffentlicher Monumente nicht immer die vorzüglichsten Künstler auserlesen werden, so würde es doch aller Vernunft und Erfahrung widersprechen, anzunehmen, daß von anderen, wenn auch geschickteren Händen, gleichzeitig viel Vortrefflicheres, oder gar ganz Stilverschiedenes gearbeitet wurde. Dieser Grundsatz muß festgehalten werden, wenn man eine sehr bedeutende und interessante Erscheinungsform der antiken Kunst, deren zahlreichste Monumente dem Zeitalter der Antonine angehört, obgleich ihre Anfänge beträchtlich früher fallen, kunstgeschichtlich richtig auffassen und beurteilen will, die Sarkophagreliefe nämlich, welche als die zahlreichste Classe aller Reliefbildungen eine kleine Kunstwelt für sich darstellen, und über welche hier nur einige orientirende Winke gegeben werden können [9]).

Die Sarkophage selbst sind steinerne Särge von der Größe, daß sie einen menschlichen Leichnam, in einzelnen Fällen auch deren zwei bequem fassen können, sie sind aus einem Steinblock gearbeitet und mit einem entweder flachen, oder nach Art eines flachen Daches gestalteten Deckel aus einer Steinplatte geschlossen, auf welchem nicht selten die Gestalt des Verstorbenen bequem gelagert (nicht wie

schlafend oder todt wie in mittelalterlichen Grabmonumenten) in statuarischer Ausführung dargestellt ist, während das ganze Geräth nach verschiedenen architektonischen Schematen, die bald von den Formen der Wohnung oder des Tempels, bald von derjenigen des Altars oder anderer Geräthe wie Wasserbehälter und Keltergefäße entlehnt sind, gegliedert und ornamentirt erscheint. Die Reliefe aber, um welche es sich hier handelt, finden sich entweder an der vorderen Langseite allein oder an dieser und den beiden Schmalseiten des Sarkophags, während die hintere Langseite, mit welcher der Sarkophag wohl meistens gegen die Wand des Grabgewölbes gestellt wurde, dem gemäß in der Regel unverziert blieb. Diese Reliefe sind nun zum Theil rein oder wenigstens überwiegend ornamentaler Natur, sie bestehn z. B. aus Blumen- und Fruchtgehängen oder zeigen das Porträt des Verstorbenen in medaillonartiger Behandlung, oder auch nur die Grabinschrift in einem tafelartigen Rahmen von Genien gehalten, und was dergleichen mehr ist; in der großen Mehrzahl aber gehören sie der höheren Figurenplastik an und bieten auf der Lang- und den Schmalseiten entweder eine zusammenhangende Darstellung oder drei untereinander innerlich oder in einer Scenenabfolge zusammenhangende Darstellungen. Die Gegenstände dieser Darstellungen sind in einer kleinen Minderheit von Fällen aus dem realen Leben entnommen und vergegenwärtigen die Beschäftigung oder den Stand des Verstorbenen oder dessen Sterbescene und die Todtenklage (conclamatio) der Verwandten, oder sie deuten den Lebenslauf oder die Schicksale des Verstorbenen in besonders hervorstechenden Scenen an; in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle aber sind die Gegenstände entweder allegorischer Natur, oder sie sind aus dem Gebiete der Götter- oder der Heroensage entnommen und stellen Scenen dar, welche sich entweder auf den Tod, den Schmerz der Trennung durch den Tod und die Liebe der Überlebenden, oder auf die Hoffnung einer Wiedererweckung der Todten und auf ein neues, seliges Leben jenseits des Grabes beziehn. Die Fülle der in den Sarkophagreliefen dargestellten mythischen Gegenstände ist eine fast unübersehbare und die Wahl meistens eine durchaus sinnige, leicht verständliche, nicht selten eine wahrhaft geistreiche und sehr fein empfundene. Sie erstreckt sich fast über das ganze Gebiet der künstlerisch gestalteten Götter- und Heroensage, wenngleich aus doppeltem Grunde gewisse Mythen- und Sagenkreise und gewisse einzelne Gegenstände mit entschiedener Vorliebe behandelt worden sind. Einerseits nämlich ist eine Rücksichtnahme auf die von der Kunst früherer Epochen vorzugsweise durchgebildeten Darstellungen unverkennbar, was z. B. von den vielfach wiederkehrenden Amazonenkämpfen gelten wird, denen eine tiefer greifende Bedeutung schwerlich ohne Künstelei zugesprochen werden kann, während in ihnen oft genug Motive, und zwar nicht wenige Motive, aus bestimmten Mustersculpturen der Blüthezeit, den Friesen von Phigalia, vom Maussoleum u. A. nachgewiesen werden können, andererseits aber hat offenbar die Bedeutsamkeit der Gegenstände, die an sich schon eine Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit hatten, oder die vermöge ihrer Anwendung diese Beziehung erhielten, die Wahl bestimmt. Aus dieser Rücksichtnahme erklären sich z. B. die häufig wiederholten Darstellungen von Selene und Endymion — süßes Entschlummern und seliges Erwachen —, oder die noch häufiger wiederholten Scenen des Raubes der Persephone, deren ganzer Mythus die Hoffnung eines neuen Lebens nach dem Tode verkündete; aus ähnlichen Gründen sind vielfältige Bilder

aus dem Mythenkreise des Dionysos gewählt, Scenen, die entweder an ein ungetrübt heiteres Dasein erinnern, dergleichen man nach dem Tode hoffte oder an den vergangenen Rausch des Lebens, oder — in den Schicksalen des Gottes selbst — an die Seligkeit, die aus dem Kampf und Schmerz des Lebens hervorblüht. Einen ähnlichen Gedanken, den der endlichen Beseligung, enthalten die Bilder aus dem Mythus von Eros und Psyche, während die Darstellungen der Alkestis oder diejenigen des Protesilaos, welche beide aus dem Hades wiederkehrten, die Hoffnung einer Rückkehr aus dem Reiche der Schatten und der Wiedervereinigung mit den Geliebten aussprechen, und was dergleichen mehr ist.

Faßt man aber die kunstgeschichtliche Seite der Fragen in's Auge, welche sich an die Sarkophagreliefe knüpft, so muß vor Allem bemerkt werden, daß der Gebrauch der Sarkophage, welche, wie oben bemerkt ist, von der Größe sind, einen menschlichen Leichnam aufzunehmen, mit der Sitte, die Todten zu begraben anstatt sie zu verbrennen [10]), ursächlich zusammenhangt. Nun ist es freilich ein starker Irrthum, wenn man annimmt, die Sitte des Todtenbegrabens anstatt der Verbrennung der Leichen gehöre ausschließlich dem spätern Alterthume an, denn dies ist so wenig der Fall, daß sie in Griechenland wie in Rom vielmehr der Sitte der Leichenverbrennung vorangegangen, und daß sie während des ganzen Alterthums niemals völlig außer Übung gekommen ist; aber ganz richtig ist die Behauptung, daß die Sitte des Begrabens in Rom im Zeitalter der Antonine in allgemeineren und überwiegenden Gebrauch kam, ob unter dem Einfluß orientalischer oder unter demjenigen christlicher Ideen und Vorstellungen mag unentschieden bleiben. In voller Übereinstimmung mit dieser Thatsache geben sich die Sarkophagreliefe bei einer selbst oberflächlichen Prüfung ihres Stiles und ihres künstlerischen Werthes ihrer großen Mehrzahl nach als Arbeiten aus der Periode der sinkenden Kunst und des Kunstverfalls zu erkennen, und zwar als handwerks- und selbst fabrikmäßig im Voraus für den Verkauf angefertigte Arbeiten, wofür außer der häufigen Wiederholung einer und derselben Composition mit geringen Abweichungen besonders auch der Umstand zeugt, daß nicht ganz selten in den mythischen Scenen die Köpfe der Hauptpersonen, welche porträtähnlich gebildet wurden, unausgeführt auf uns gekommen sind, indem sie erst bei dem Verkauf des Sarkophags nach Maßgabe der Züge des in dem Sarkophag Beizusetzenden ausgearbeitet werden sollten. Nicht wenige dieser Compositionen sind als Compositionen vortrefflich, einige bewunderungswerth, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß sie die Copien älterer Kunstwerke, plastischer wie malerischer sind, in Absicht auf die Zeichnung und Ausführung aber sind die meisten selbst der vortrefflichsten Compositionen von sehr untergeordnetem Werthe und stimmen vollkommen mit dem Maße des Kunstvermögens überein, welches sich aus den datirten öffentlichen Reliefen als dasjenige der Zeiten von den Antoninen abwärts herausstellt. Nicht wenige andere Sarkophagreliefe, und zwar hauptsächlich diejenigen mit allegorischen Darstellungen oder mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, oder endlich diejenigen mit seltener oder mit eigenthümlich behandelten mythischen Stoffen leiden auch in Hinsicht auf die Composition an allen Mängeln und Fehlern, welche den monumentalen Reliefen der Verfallzeit der Kunst anhaften, namentlich an Überladung mit Figuren und dabei an Dürftigkeit der Motive, und mit doppeltem Rechte wird man diese Arbeiten als Producte eben dieser

Periode der sinkenden Kunst zu betrachten haben, über welche sie gegenüber den monumentalen Reliefen das Urteil nur in sofern zu modificiren im Stande sind, als sie Zeugniß ablegen, daß in dieser Zeit eine Fülle tiefsinniger Ideen über das Wesen und das Loos des Menschen vor und nach dem Tode verbreitet war, die nach einem künstlerischen Ausdrucke rangen, ohne gleichwohl Neues von künstlerischer Bedeutung erzeugen zu können. Denn in Betreff des Künstlerischen, in Betreff selbst des bildlichen Ausdrucks im weitesten Sinne sind grade diejenigen Reliefe von dem zweifelhaftesten Werth oder dem untergeordnetsten Range, aus denen die tiefsinnigsten und philosophischesten Ideen zu uns sprechen. Während nun, wie gesagt, die überwiegende Mehrzahl der Sarkophagreliefe sich in der so eben angedeuteten Weise als unzweifelhafte Producte der Verfallzeit der Kunst zu erkennen geben, zeigt sich eine verhältnißmäßig geringe Minderheit, an und für sich betrachtet aber eine immerhin noch ziemlich zahlreiche Classe, ausgestattet mit den Reizen fast tadelloser Schönheit sowohl der Composition wie der Formgebung, voll von dem Geist und zugleich von der edlen Maßhaltung der besseren Perioden der griechischen Kunst und jedenfalls der im Vorstehenden bezeichneten Mehrheit in jedem Betracht unendlich überlegen auch da, wo sich schon einzelne Fehler der späteren Reliefbildnerei, namentlich derjenige der Überladung finden. Und so irrthümlich es ist, die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Leichen auf die Zeiten von den Antoninen abwärts einzuschränken, grade so verkehrt würde es sein, die Entstehung auch dieser besseren Sarkophagreliefe in den Perioden der sinkenden Kunst zu behaupten. Es ist nothwendig dieses mit Nachdruck hervorzuheben, weil die Wahrheit des Satzes, daß diese besseren und besten Sarkophagreliefe als Monumente aus früheren Epochen der Kunst, welche selbst bis in die Zeit vor der römischen Herrschaft über Griechenland hinaufreichen können [11]), zu betrachten sind, selten nach Gebühr betont und beachtet wird, und weil ohne deren Erkenntniß Mancher sich über die Kunstzustände der antoninischen Epoche eine verkehrte Vorstellung zu machen in Gefahr gerathen könnte. Und deshalb kann nicht bestimmt genug auf den Maßstab des Kunstvermögens dieser Periode verwiesen werden, welcher uns in den datirten öffentlichen Monumenten dieser Zeit gegeben ist.

Über die zweite Stufe des Kunstverfalls, die Periode bis zu den dreißig Tyrannen (260 n. Chr.) ist Wenig zu sagen. In Betreff der äußerlichen Stellung der bildenden Kunst im Leben ist zu bemerken, daß von geflissentlicher Förderung derselben durch die Mächtigen und Großen nicht mehr berichtet wird; die bildende Kunst erhielt sich in traditioneller Weise und wurde, wenngleich in abnehmendem Verhältnisse, zu denselben Zwecken verwendet, zu der sie die Zeit der Antonine verwendet hatte, namentlich zur Herstellung von Porträts, von Monumentalreliefen an Triumphbögen und ähnlichen Bauwerken und zum architektonischen Ornament. Nur ganz einzeln findet sich bei den Kaisern eine Liebhaberei für die Kunst in bestimmten Richtungen, und demgemäß treten hier und da vereinzelte neue Aufgaben hervor; so ließ z. B. Caracalla, welcher Alexander d. Gr. nachäffte, Statuen desselben in großer Zahl anfertigen und öffentlich aufstellen, während besonders unter Septimius Severus die Anfertigung von Büsten der Kaiser in großer Masse gefördert wurde, indem der Senat decretirt hatte, es müsse sich in jedem Hause in Rom eine Kaiserbüste finden. Von irgendwelchen beson-

ders bemerkenswerthen Schicksalen der bildenden Künste ist Nichts bekannt. Halten wir uns an die Monumente, so stellen sich die Porträts als die verhältnißmäßig bedeutendsten Leistungen dieser Zeit heraus, von Septimus Severus und von Caracalla sind Büsten auf uns gekommen, welche denen der Antonine Nichts nachgeben, und bei den Statuen erhält sich bis in diese Zeit die Tendenz der heroisirenden oder vergöttlichenden Darstellung, während die letzte Periode nur noch ikonische Bidnißfiguren kennt. Daß die vornehmen Damen dieser Periode sich schamloser Weise nackt als Venus oder in ähnlichen Gestalten porträtiren ließen, ist früher schon bemerkt, hier muß aber noch ganz besonders hervorgehoben werden, daß die Abgeschmacktheit der getreuen Nachbildung der lächerlichen Haartouren, von welcher früher gesprochen worden ist, noch dadurch überboten wurde, daß man jetzt diese Perücken aus farbigen Steinen und beweglich bildete, so daß auch die Porträts wie die Originale nach Belieben verschieden frisirt erscheinen konnten. Aber nicht allein die Perücken, sondern auch die Gewandungen bildete man bei Brustbildern wie bei ganzen Statuen aus verschiedenfarbigen, bunten Steinsorten, während das Gesicht allein aus weißem Marmor hergestellt wurde. Die Polychromie der Sculptur wiederholt sich hier vor dem gänzlichen Untergange der Kunst in einer Karrikatur, sie ist, wie Feuerbach sagt (Gesch. d. Plastik II, 237), „das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alters, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch Kolossalität der Dimensionen und die Tiefe der Bedeutung.“

In sehr fühlbarer Weise zeigt sich der starke Verfall der Kunst an den Reliefen der öffentlichen Monumente, so namentlich an denen zweier Triumphbögen des Septimius Severus [12]). Der erstere, größere am Fuße des Capitols wurde errichtet zu Ehren des Septimius Severus und seiner Söhne Caracalla und Geta wegen eines Triumphs über die Parther im Jahre 201 n. Chr. In vier großen, stark beschädigten Reliefplatten über den beiden Nebeneingängen erkennt man die Entsetzung der von den Parthern besetzten Stadt Nisibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem Könige von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, die Übergänge über Euphrat und Tigris und die Eroberung von Ktesiphon. In den unter diesen großen Hauptdarstellungen befindlichen Friesreliefen sind Triumphzüge, viermal mit sehr geringen Modificationen, abgebildet, in den Bogenzwickeln des Hauptthors finden sich Victorien mit Tropaeen, in denen der Nebenthore Flußgötter, an den Piedestalen der Säulen gefangene Parther. Die Mittheilungen einer der Hauptdarstellungen und des darunter befindlichen Frieses in einer Abbildung (Fig. 126), der die nöthigen Erläuterungen beigefügt sind, wird ein näheres Eingehn ersparen, wenngleich man sich von dem Stil dieser Reliefe und von der Rohheit der Formgebung in denselben aus der Zeichnung kaum einen Begriff machen kann, weil dieselbe, abgesehn von ihrer Kleinheit, auf einem Original Bartolis beruht, welches von stillgetreuer Nachbildung weit entfernt ist. Dennoch setzt uns die Zeichnung in den Stand, das nicht allein Unkünstlerische, sondern Abgeschmackte und Kindische dieser Compositionsweise mit einem Blicke besser zu erkennen, als es sich in Worten charakterisiren läßt. — Die Reliefe des kleineren Bogens des Septimius Severus am Forum boarium, welcher ihm zu Ehren von den Geldwechslern und Viehhändlern (argentarii et negotiantes boarii) errichtet wurde, sind stark zerstört und verbaut; sie sind nicht historischen Inhalts,

sondern zeigen, soviel sich noch erkennen läßt, den Kaiser und seine Familie in ruhigen Situationen, wie z. B. opfernd, ferner an den Seitenfaçaden gefangene Barbaren, im Hauptfeld und darunter Scenen der Viehhut, an der Attike endlich einzelne mythologische Personen, wie Hercules und Bacchus in bekannter Gestalt.



Fig. 126. Probe von den Reliefen des Triumphbogens des Septimius Severus.
1. Reihe: Übergang über den Euphrat; Übergabe der Stadt Ktesiphon. 2. Reihe: Unterwerfung der Parther. 3. u. 4. Reihe: Übergang über den Tigris; Belagerung von Seleukia. Flucht des Königs Artabanus.

Was nun endlich die letzte Periode des Kunstverfalls in der Zeit von den dreißig Tyrannen bis auf Theodosius anlangt, so liegt noch weniger Veranlassung vor, über diese viele Worte zu verlieren, als über die so eben besprochene. Irgendwie bemerkenswerthe günstige oder ungünstige Schicksalswendungen der bildenden Kunst sind nicht überliefert, nur das steht fest, daß die Kunstschätzung und die Kunstübung immer mehr abnahm, ohne gleichwohl zu irgend einer Zeit gänzlich zu erlöschen. Was immer aber producirt wurde, giebt sich als ver-

schlechterte und rohere Wiederholung der Arbeiten der vorhergehenden Periode zu erkennen so wie auch die Classen der Hervorbringungen: Porträts, historische Reliefe und Ornamentsculpturen dieselben bleiben und wie sich, abgesehn von dem Aufgeben der idealisirenden Porträtbildnerei, die Art und Weise der Composition, der Anlage, der Formgebung und der Technik in langaushaltender, aber durchaus handwerksmäßiger und gedankenloser Überlieferung schematisch fortsetzt. Demgemäß erhält sich auch dasjenige, was in dieser Tradition Löbliches und Gediegenes ist neben dem, was sie Tadelnswerthes und Unkünstlerisches umfaßt, und der allgemeinen Anlage nach erscheinen z. B. die Porträtstatuen aus der Zeit Constantins noch als achtungswerth und würdig, während ihnen nicht allein die formelle Schönheit und Correctheit und die Sauberkeit der Technik, sondern alle freie und geistige Charakteristik des Individuellen abgeht. Andererseits erscheinen die öffentlichen Reliefe, und zwar sowohl diejenigen aus der Zeit Constantins wie auch diejenigen aus der Zeit des Theodosius mit allen Fehlern derer behaftet, welche wir am Triumphbogen des Septimius Severus kennen gelernt haben, aber, wenn schon bei diesen die Ausführung ungeschickt und oberflächlich war, so ist das Technische an den späteren Arbeiten nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kenner nur noch mit den Worten: barbarisch, schülerhaft und widerwärtig zu bezeichnen. Und so kann man wohl mit Feuerbach (Gesch. der Plastik II. 238) sagen, die römische Kunst habe in diesen Monumentalreliefen nicht blos die Annalen der römischen Eroberungen und der inneren Unfreiheit, sondern eben so sehr ihre eigenen Annalen, ihre Größe, ihr allmähliches Sinken und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinschrift bezeichnet.

Anmerkungen zum siebenten Buch.

1) [S. 404.] Vergl. die bei Müller, Handb. §. 408 angeführte Litteratur.

2) [S. 405.] Vergl. Müllers Handb. §. 408. Anm. 7.

3) [S. 405.] Vergl. z. B. Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst, II. Nr. 967.

4) [S. 405.] Vergl. Müllers Hand. §. 408. Anm. 8 u. 9.

5) [S. 407.] Über diesen Punkt muß ich auf meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1865 S. 47 ff. verweisen; für das Hauptresultat desselben, daß in der Marmornachahmung von Bronzewerken schon wesentlich früher die plastische Darstellung des Augensternes und der Pupille vorkomme, habe ich seitdem mehre neue Belegstücke aufgefunden, auch ist die Zahl der Beispiele von Werken mit dieser Eigenthümlichkeit aus verbürgtermaßen früherer als der hadrianischen Periode um ein paar Stücke, so den Nointeil'schen Kopf in Paris, Friederichs, Bausteine Nr. 453 und den Augustus von Porta Prima (oben S. 370. u. Anm. 124.) gewachsen.

6) [S. 407.] Vergl. Müllers Handb. §. 191, Anm., u. 204, 4.

7) [S. 409.] Vergl. Bartoli et Bellori Arcus Triumphales tab. 49 ff.

8) [S. 409.] Geschichte der Kunst, XII. Buch, Cap. 2. §. 18.

9) [S. 409.] Vergl. Müllers Handb. §. 206 und die daselbst verzeichnete Litteratur. Dazu Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen, Lpz. 1863. S. 8 u. S. 87 f. und neuerlich den sehr frisch geschriebenen Artikel in den „Grenzboten" von 1869. Nr. 7.

10) [S. 411.] Über die Sitte des Verbrennens oder des Begrabens der Leichen vgl. Beckers Charikles, herausgegeb. von Hermann, 3. S. 97 ff., Hermanns griech. Privatalterth. §. 40, Roß' Archaeol. Aufsätze 1, S. 20, 23, 28, 35 u. sonst, W. Braun, Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier, Bonn 1850, S. 3 und das hier in den Noten Citirte.

11) [S. 412.] Vergl. auch oben S. 152 f. Anmerkung 110.

12) [S. 413.] Vergl. Bartoli et Bellori, Arcus Triumphales tabb. 9 ff.

Künstlerverzeichniss zu beiden Bänden.

Alphabetisches Verzeichniss

der wichtigeren besprochenen und erwähnten Kunstwerke.

Von stud. phil. Oswald Schmidt.

Die Ziffern beziehn sich auf die Seitenzahlen, und zwar die alleinstehenden arabischen auf den ersten Band, während der zweite mit II. bezeichnet ist.

A.

F.

G.

I. J.

K.

L.

M.

N.

O.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

Druckfehlerverzeichniß.

Leider ist der Satz bei weitem nicht so rein wie er sein sollte, indessen sind die meisten Druckfehler unbedeutend und bestehn in Buchstabenvertauschung oder Auslassung einzelner Buchstaben und Sylben, welche keinen Leser im Verständniß hindern können; in dem folgendem Verzeichnisse sind deshalb nur solche Fehler bemerkt und verbessert, welche irgendwie den Sinn stören oder das Verständniß erschweren können.

Bd. I. S. 37 Z. 10 v. u. lies: andererseits statt andernseits.
\- 71 - 13 - - - 13,800 statt 198,000.
\- 79 - 21 - - - Landsmann statt Landmann.
\- 98 - 9 - o. füge nach: zugesprochen ein: werden.
\- 159 - 18 - u. lies: den Harpyien statt der Harpyien.
\- 174 - 9 - - - angeführt statt geführt.
\- 185 - 3 - - - das vorletzte statt der vorletzte.
\- 219 - 11 - - - Aufgaben statt Angaben.
\- 233 - 12 - - - in seine Jugend statt in seiner Jugend.
\- 255 - 16 - o. - von welchem statt vor welchem.
\- 305 - 17 - u. - Linken statt Rechten.
\- 319 - 17 - - - ohne hart zu sein statt ohne hart sein.
\- 327 - 9 - - - gehabt statt gesabt.
\- 328 - 18 - o. - ungefähr statt unbefähr.
\- 372 - 14 - - - Platte C. 16 u. 19 statt Platte C. 14 u. 16.
\- 381 - 21 - u. - vorauszusetzen ist statt vorauszusetzen sind.
\- 391 - 4 - o. - dass sie diese nicht sein können statt dass dies nicht sein können.
\- 396 - 11 - - - ἐπερειδομένη statt απερειδομένη.
Bd. II. - 13 - 5 - u. nach aller seiner Arbeiten füge ein: 7)
\- 15 - 14 - o. lies: um 133—132 statt 138—186.
\- 27 - 16 - u. - olympischen statt olypmpischen.
\- 36 - 12 - - - seien Einzelstatuen gewesen statt seine Einzelstatuen gewesen.
\- 37 - 18 - - - (Nr. 261) statt (Nr. 273).
\- 46 - 4 - o. - Künstler statt Künstlern.
\- — - 12 - - - besonders statt besondern.
\- 53 - 6 - u. - von denen F. meint statt von den F. meint.
\- 57 - 17 - o. - Welches immer statt Welche immer.
\- 104 - 8 - u. - Vollkommenheit statt Vollkommeit.
\- 135 - 8 - o. - übergangen statt übergegangen.
\- 155 Anm. 152 Z. 5 v. o. u. Z. 8 v. u. l. constantia statt constatia.
\- 157 - 172 füge bei: Vgl. C. Wachsmuth, Archäol. Ztg. 1861. S. 210.
\- 190 Z. 8 v. u. lies: Schnurbart statt Schurbart.
\- 226 - 18 u. 16 v. u. lies: Monumente statt Momente.
\- 308 - 12 v. u. nach Urteile füge ein 42a).
\- 323 - 8 - - lies: zwischen den Fingern statt zwischen den Fingen.
\- 335 - 2 - o. - darstellt statt dargestellt.









